ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

MAX DESSOIR

SECHZEHNTER BAND

MIT 9 ABBILDUNGEN



STUTTGART
VERLAG VON FERDINAND ENKE
1922

Digitized by Google

Druck der Union Deutsche Verlagsgesellschaft in Stuttgart.

Digitized by Google

Inhaltsverzeichnis des XVI. Bandes.

Abhandlungen.

Bemerkungen.

Besprechungen.

6290
.93
V. 16
522605
Digitized by Google


Digitized by Google

I.

Sinnen- und Übersinnenkunst[1]).

Von

Hans Lorenz Stoltenberg.

1.

Alles, was das Bewußtsein von Menschen und ihm ähnlich gebildeten Lebewesen in den beiden Anschauformen der Zeit und des Raumes durchzieht, kann man Merkungen nennen.

Unter diesen Merkungen sind zwei Klassen besonders zu beachten: die — wesentlich auf die Außenwelt bezogenen, durch besondere Sinneswerkzeuge veranlaßten — reinen Empfindungen und die — mehr als Zustände des eigenen Ich erlebten — Fühlungen. Beide Klassen lassen sich nun, wie die neuere Seellehre zeigt, in vollständige Ordnungsformen bringen — und zwar in die allerverschiedensten. So gibt es z. B. eine Graugerade, einen Buntkreis, eine Tonhöhenranke, einen Farbdoppelkegel[2]), ein Geruchsprisma[3]) und ein Geschmackstetraeder[3]). Aber nicht nur in diesen Ordnungsformen lassen sich die Empfindungen — um zunächst einmal bei ihnen zu bleiben — zusammenstellen. Es lassen sich vielmehr aus den Urstücken dieser Grundordnungen noch zahllose andere Formen — der einfachen Zeitreihe, des stehenden Raumes oder aber auch der Raumzeit (fürs Ohr) und des Zeitraumes (fürs Auge) — bilden: und zwar die allereinfachsten, wie etwa das in gleichen Abständen erfolgende Schlagen des Metronoms und das regelmäßige Aufblitzen eines Lichtes aus dem Leuchtturm, oder die allerverwickeltsten, wie etwa das Tonspiel eines großen Orchesters und ein sich rhythmisch farblich und formlich[4]) veränderndes Ornament. Solche Zusammengestelle sind nun den ge-

[1]) Zugleich eine Antwort auf die Besprechung meines Buches »Reine Farbkunst«, die Frl. Dr. Calinich in dieser Zeitschrift (XV, 3) veröffentlicht hat. Die »Antwort« war aber schon völlig fertig, ehe ich die Besprechung gelesen hatte.

[2]) Siehe vor allem W. Ostwald, Die Farbenfibel, Leipzig 1917.

[3]) Siehe H. Henning, Der Geruch, Leipzig 1916.

[4]) Zur Rechtfertigung dieser und anderer Wortneugebilde muß ich auf einen kleinen Beitrag in der »Zeitschr. f. angewandte Psychol.« XV (1919), 5/6, 404—411 hinweisen: Neue Wortbildung, besonders in Anwendung auf die Seelkunde.

Digitized by Google

dachten Wesen entweder von außen her in ihren Wahrnehmungen irgendwie gegeben oder sie können von ihnen — entweder bloß in Anlehnung an ihre gehabten Wahrnehmungen oder auf Grund der Kenntnis der Ordnungsformen — selber hervorgerufen werden: sei es bloß in der eigenen Vorstellung, sei es in der Darbietung der Bewegungen ihres eigenen Leibes (Sprechen, Singen, Tanzen), sei es endlich in der Schaffung von Werken (Bauwerken, Malwerken, Bildwerken). Wie nun solche gegebenen Wahrnehmungen ganz verschieden erlebt werden können, bald als Quelle der Belehrung, bald als Mahnung zum Handeln, bald auch als Gegenstand reinen Erfühlens, so kann auch dies Eigengeschaffene (diese Vorstellungen, Selbstdarbietungen und Werke) den allerverschiedensten Sinn haben. Es kann der eigenen oder fremden Aufklärung dienen, den eigenen oder fremden Willen anreizen, aber auch bestimmte Fühlungen und Stimmungen ausdrücken und in anderen erwecken. So sind im besonderen die Werke im ersten Fall Lehrsachen, im zweiten Werbsachen, im letzten Kunstsachen.

Unter diesen Kunstsachen gibt es nun zwei ganz verschiedene Arten. Einmal benutzen sie die oben genannten Urstücke der Ordnungsformen der Empfindungen wesentlich für sich und unmittelbar, um entweder durch die bloßen Formen der Anordnung oder aber auch noch durch die den Empfindungen, den hohen und den tiefen Tönen, den hellen und den dunklen Farben, als solchen anhaftenden Sinnengefühle bestimmte Stimmungen auszudrücken. Das sind dann Werke der reinen Sinnenkunst. Nach den Arten der Anschauung zerfallen sie in solche der Zeitkunst (einfache Tonfolgen), der Raumkunst (geometrische Ornamente) oder der Raumzeitkunst (Orchestermusik) oder der Zeitraumkunst (gewisse Arten des Tanzes und bunte Farbspiele). Außerdem lassen sich diese Werke natürlich noch danach einteilen, mit welchen Empfindungsarten sie arbeiten, ob sie zur Seh- oder Hörkunst gehören oder etwa auch zur immerhin denkbaren Getast- oder Geruchkunst. Von der letzten hat schon in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Pater Castel, der auch der Erfinder des Farbenklaviers war, auf Grund seiner starken Einstellung aufs Seelische gesprochen. Endlich unterscheiden sich diese Werke noch dadurch, in welchem Umfange die notwendigen Sinnesempfindungen zum Ausdruck herangezogen werden. Es gibt Künste, die benutzen nur eine Art und eine Stärke einer Empfindung, um damit Formen der reinen Anschauung zu schaffen, wie etwa in den einfachen Schwarzweißzeichnungen reiner Ornamente, oder sie ziehen zwar nur eine Art Empfindung heran, aber diese dann wenigstens in einer großen Anzahl von Stärken, wie etwa im Trommelspiel. Man könnte diese trotz ihrer Empfindarmheit manchmal schon ausdruckreichen

Digitized by Google

Künste Anschaukünste nennen. Im Unterschiede dazu verwenden dann die eigentlichen Empfindungskünste einen größeren Inhalt der Ordnungsform zum Ausdruck: sei es auf der Geige wenigstens alle Tonhöhen, wenn auch bloß eine Klangfarbe, sei es im großen Orchester auch alle möglichen Klangfarben. Dann gibt es zweitens noch solche Kunstwerke, die sich dieser Urstücke wesentlich mittelbar bedienen, in denen das Sinnhafte auf etwas anderes, mit ihm nicht mehr wie seine Sinngefühle wesentlich Verbundenes hindeutet, also über sich hinausweist. Werke der Übersinnenkunst möchte ich sie deshalb kurz nennen. Auch sie sind, was die Form der Anschauung betrifft, entweder Werke der Zeitkunst wie das Gedicht, oder der Raumkunst wie das Bildnis, oder der Zeitraumkunst wie die Pantomime. Eigentliche Werke der Raumzeitkunst kommen dagegen kaum vor. Auch sie gehören entweder zur bloßen Anschaukunst, wie die Zeichnung eines Tieres, oder aber zur eigentlichen Empfindungskunst, wie das bunte Gemälde z. B. von einer Verhandlung.

Was in jedem dieser Sinnen- und Übersinnenkunstwerke an Sinnesempfindungen vorhanden ist, möchte ich dabei der Kürze halber seinen — reichen oder armen — Sinnenleib nennen, was dieser an sich durch Form- und Sinnengefühl zum Ausdruck bringt, seine Sinnenseele, endlich, was, in einigen Werken, noch weiter durch diese Empfindungen zwar auch an Gefühlen, aber besonders doch daneben an Vorstellungen und Gedanken — z. B. durch Darstellung von sichtbaren oder hörbaren Handlungen — vermittelt werden soll — seine Übersinnenseele. Zwei Seelen stecken also — zum mindesten in den Werken einiger Künste. Wie die sich zueinander verhalten können und sollen — das scheint mir die Grundfrage sehr vieler Kunststreite und Kunstkämpfe zu sein. Daß diese kunsthafte Frage durchaus keine »künstliche« Frage ist, daß vielmehr diese zwei Seelen schon in den uns in der Wahrnehmung gegebenen Empfindungsverflochten und zwar auch im Kampfe miteinander liegen, mögen kurz zwei Beispiele zeigen. Einmal die herbstliche Landschaft! Wie muß das Wissen um die sterbenden Blätter, die Übersinnenseele, einen eigentlich traurig stimmen und wie oft hat diese Trauer denn auch in Gedichten ihren Ausdruck gefunden — aber wie froh erregt ist doch im Gegensatze dazu die reine Sinnenseele dieser Landschaft, in der es überquillt von Gelb und Gold und Rot! Dann — aus dem Gebiet der Hörkunst — etwa das Wort Aufruhr! Wie wenig paßt das, rein stärklauflich (rhythmisch) genommen, zu seinem Inhalt, der vielmehr eine ansteigende Form, wie »hinan«, »ins Licht«, »auf den Thron« verlangt und nicht eine so matt abfallende, für die eher ein Inhalt wie hinsank oder Müdheit am Platze wäre.

Digitized by Google

Um nun die Frage nach dem richtigen Verhältnis dieser beiden Seelen zu lösen, will ich nach diesen allgemeinen Vorbemerkungen auf zwei Einzelkünste eingehen, auf unsere beiden eigentlichen Empfindungskünste: die, wenn man mit Wundt die durch das Ohr in uns eingehenden Empfindungen Schälle, mit Ostwald die durch das Auge in uns eingehenden Farben nennt, Schallkunst und Farbkunst heißen müssen. Die Behandlung nicht bloß einer dieser beiden Künste, sondern beider wird es erleichtern, einen richtigen Überblick über die möglichen Beziehungen von Sinnen- und Übersinnenseele zu gewinnen und ein sicheres Urteil über die künstlerische Zulässigkeit solcher Beziehungen. Der Einfachheit halber lasse ich dabei alle Mischkünste, die sowohl Schall- wie Farbkunst sind, wie das Schauspiel und die Oper, außer acht.

2.

Die eigentliche »Farbkunst« ist zwar durchaus nicht auf die Malwerke beschränkt — gibt es doch auch wortlose Schauspiele und bunte Lichtspiele —, aber ich möchte hier doch meist von eigentlichen Gemälden schreiben, d. h. von mit Pinsel und Färbe auf eine Fläche aufgetragenen bunten Kunstwerken.

Von diesen Farbwerken ist ein Teil ganz sinnenkunsthaft: die Werke der reinen und freien Farbkunst. Wesentlich ohne Anlehnung an schon außerhalb der Kunst vorhandene Gegenstände wollen solche Werke — ähnlich wie die der Tonkunst allein durch die Töne — allein durch die Farbe und ihre Anordnung einen Seelenzustand des Künstlers versinnbildlichen — sei es durch regelmäßige Anordnung wie das bunte geometrische Ornament, sei es durch unregelmäßige wie die Werke der sogenannten »Expressionisten«, der Farbausdrucktumer. Zu den letzten sind vor allem die Werke von Kandinsky zu rechnen. Diese reine und freie Farbkunst [1]) hat besonders nach den notwendigen, nun von W. Ostwald geleisteten, rein wissenschaftlichen Vorarbeiten noch eine große Entwicklung vor sich — vor allem, wenn sie auch Farbzeitkunst wird [2]).

Bisher stand diese reine und freie Farbkunst aber im Vergleich zur zweiten Art von Malerei durchaus im Hintergrunde. Diese besteht nicht in der freien künstlerischen Zusammenordnung der Urstücke der Wahrnehmungen, der Empfindungen, sondern in der unfreien, wie immer auch im einzelnen verändernden Wiedergebung schon zusammen-

---

[1]) Siehe auch H. L. Stoltenberg, Reine Farbkunst in Raum und Zeit und ihr Verhältnis zur Tonkunst, Leipzig 1920.

[2]) Einen beachtenswerten Anfang dazu hat in allerjüngster Zeit der Münchener Maler H. Ruttmann in seinem Lichtspiel op. 1 gemacht.

Digitized by Google

gesetzt vorhandener Wahrnehmungen, einfach gesagt: von äußeren Dingen. Es ist unfreie Farbkunst, auch wenn der Maler dem ihm Gegebenen gegenüber trotz aller Gebundenheit daran kleinere oder größere Freiheiten behält, gebunden oder gelöst arbeitet. Diese Freiheiten bestehen einmal in der Freiheit der Auswahl seines Gegenstandes — er kann sich Tiere nehmen oder Landschaften —, dann aber auch noch in der sich in ganz bestimmten Grenzen haltenden, aber doch verschieden starken Umänderung des einmal gewählten Gegenstandes, der Umförmung oder Umfärbung. Beide Freiheiten sind besonders zu beachten, weil in ihnen der wiedergebende Maler Mittel in der Hand hat, das nun einmal in dem ihm Gegebenen vorhandene Verhältnis von Sinnenseele zu Übersinnenseele — unter Umständen im Sinne einer Vereinung — zu verändern. Wie verschiedenen Anteil die verschiedenen Gegenstände an der einen oder anderen Seele haben, läßt ein kurzer Überblick erkennen. Einige: tote Dinge und auch noch manche Landschaften können rein als Sinnenseele, rein durch Form und Farbe wirken, andere dagegen: Tiere und vor allem die Menschen haben soviel Übersinnenseele, daß die Wirkung ihres Sinnenleibes als Farbformwerkes fast ganz zurücktritt.

Gehen wir zunächst auf den Fall ein, daß am Gegebenen beim Malen nur wenig verändert wird, auf die gebundene unfreie Farbkunst, so kann entsprechend dem Gegebenen einmal die Sinnenseele mit der Übersinnenseele nicht zusammenpassen. Wir können dann drei Arten von Kunstwerken unterscheiden: entweder solche mit Überwiegen der Übersinnenseele bei völlig gleichgültiger Sinnenseele oder mit Überwiegen der Sinnenseele bei völlig gleichgültiger Übersinnenseele, endlich mit tatsächlichem Widerstreit zwischen beiden. Die ersten beiden Fälle wird jeder ohne weiteres als künstlerisch gelten lassen. Bei den Prosaschreibern oder den Epikern in der Malerei, bei Rembrandt, Menzel, Leibl wird man keine großen Ansprüche an die Sinnenseele stellen und umgekehrt bei den Lyrikern in der Malerei, bei den Stilleben- und manchen Landschaftmalern keine Übersinnenseele vermissen, im Gegenteil hier geflissentlich über die etwaige »Bedeutung« der gemalten Gegenstände hinwegsehen, bloß um den reinen Farbformgenuß zu haben. Anders liegt die Sache allerdings im dritten Fall, wenn sowohl Sinnenseele wie Übersinnenseele den Betrachter anziehen und zwar in entgegengesetztem Sinne. Liegt das in der unveränderbaren Natur des abgebildeten Gegenstandes, und haben wir uns an einen solchen, z. B. an den froh-traurigen Herbst (siehe S. 3) schon in Wirklichkeit gewöhnt[1], so wird man auch dem Maler keinen Vor-

[1]) Siehe auch M. Dessoir, Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft S. 117.


Digitized by Google

wurf machen — es sei denn, daß man mit den Neueren auch widernatürliche Veränderung verlangt, worüber ich weiter unten noch zu schreiben komme. Hat der Maler aber die Möglichkeit gehabt, die Sinnenseele mit der Übersinnenseele in Einklang zu bringen, etwa in der Wahl des in Form und Farbe passenden Hintergrundes bei einem Bildnis, und hat es unterlassen, dann werden feinsinnige Betrachter den Widerstreit als einen künstlerischen Mangel beklagen.

Im Gegensatz dazu kann nun aber auch die Sinnenseele zur Übersinnenseele passen, und zwar zunächst wenigstens zum Teil, wie etwa in Böcklins Insel der Seligen die Farben. Dann wird dieser Sinnenseelteil zusammen mit der zu ihm passenden Übersinnenseele so stark wirken, daß das Unbedeutende, daß selbst das Unpassende des anderen Sinnenseelteiles nicht mehr so stark ins Bewußtsein tritt. Ja, unter bestimmten Umständen können sogar Sinnen- und Übersinnenseele ganz zusammenfallen — was das Wünschenswerteste, aber auch bei der wiedergebenden Malerei das Seltenste ist: doch denke man an Frühlings- oder Winterbilder oder etwa an die Toteninsel von Böcklin, vor allem aber auch an Grünewald.

Nun aber kann der Nachmaler die ihm gegebenen Dinge nicht bloß in Kleinigkeiten verändern, leicht umstellen, sondern er kann auch sehr stark eingreifen. Er kann, wie die Neueren es tun, bewußt ganz andere Farben geben, als sie in der Natur vorkommen, und auch die Formen verzerren, um die Sinnenseele seines Werkes zu steigern. Wir haben es dann mit gelöster unfreier Farbkunst zu tun. Doch ist da besondere Umsicht am Platze. Entweder hat der abgebildete Gegenstand überhaupt keine eigentliche Übersinnenseele, wie etwa ein Blumenstrauß, dann sollte natürlich die Veränderung ganz im Sinne der schon vorhandenen Sinnenseele vorgenommen werden — es handelt sich um eine einfache Verstilung. Hat er aber eine Übersinnenseele, wie etwa das Gesicht eines Menschen, so sollte zu einer so gewaltsamen Ausbildung der zugleich vorhandenen Sinnenseele in der Regel nur im Einklang mit dieser Übersinnenseele geschritten werden dürfen. Im allgemeinen das Menschenantlitz zum Anlaß von überhaupt nicht zu ihm passenden reinen Farbformwerken zu machen, ist ungehörig und ein Beweis, daß dem betreffenden Maler die Möglichkeit einer völlig freien Farbraumkunst noch gar nicht aufgegangen ist. Da muß man es schon wie van Gogh machen. Er weiß[1]): »Farbe sagt etwas durch sich selbst. Das darf man nicht übersehen, das muß man ausnutzen« (S. 34), und zwar bis zur Veränderung der eigentlichen Wirklichkeit. »Denk dir, ich male einen befreundeten Künstler, einen

[1]) Siehe Briefe, Berlin 1911.

Digitized by Google

Künstler, der große Träume träumt, der arbeitet, wie die Nachtigall singt, weil es just seine Natur ist. Dieser Mann soll blond sein. Alle Liebe, die ich für ihn empfinde, möchte ich in das Bild hineinmalen. Zuerst male ich ihn also so wie er ist, so getreu wie möglich, doch das ist nur der Anfang. Damit ist das Bild noch nicht fertig. Nun fange ich an, willkürlich zu kolorieren. Ich übertreibe das Blond der Haare, ich nehme Orange, Chrom, mattes Zitronengelb. Hinter den Kopf — statt der banalen Zimmerwand — male ich die Unendlichkeit. Ich mache einen einfachen Hintergrund aus dem reichsten Blau, so stark es die Palette hergibt. So wirkt durch diese einfache Zusammenstellung der blonde beleuchtete Kopf auf dem blauen reichen Hintergrunde geheimnisvoll wie ein Stern im dunklen Äther« (S. 43). Daß auch die Form von ihm so zum Ausdruck herangezogen wird, sieht man nicht nur an den vielen ganz durchflammten, aber doch bloß ziemlich rein sinnenkunsthaften Landschaftbildern von ihm, sondern auch an dem seltsam wirren Kopf des Bildes »Mann mit Nelke« (1890).

Von dieser Art von Farbkunstwerken kommt man dann endlich noch zu einer dritten. Ich meine vor allem die der Werke von Chagall. Solche Maler sind von der gewöhnlichen einheitlichen Raumanschauung ganz losgekommen, sie wollen Gemische von Vorstellungen geben, die an gleiches Gefühl geknüpft sind und deshalb auch gleiches Gefühl wieder erwecken können. Es handelt sich, wie oben, zwar auch um freie, aber nicht mehr um reine, sondern insofern um unreine Farbkunst, als sie nicht mehr allein mit den reinen Empfindungen und den einfachen Gefühlen arbeitet, sondern immerhin Wahrnehmungen, wenn auch bloß weniger zusammengesetzte Stücke von ihnen, zum Bau ihrer Werke verwendet.

Die Entwicklung zu solchen Kunstwerken kann man sich übrigens nicht bloß durch Auflösung der einheitlichen Anschauung vorstellen, sondern ebenso als eine Erweiterung der freien und reinen Farbformwerke — ähnlich wie wir ja solche »Verunreinigung« innerhalb der Tonkunst in der Tonmalerei haben. So glaube ich manche Werke des sonst reinen Farbkünstlers Paul Klee verstehen zu müssen.

3.

Ähnliche Unterscheidungen, wie sie so für die Farbkunst gemacht sind, gelten nun auch für die Kunst der Ohrempfindungen, für die Schallkunst. An Schällen müssen wir dabei nicht nur die Töne (und Klänge) von den Geräuschen, sondern auch noch von anderen Schällen die von den menschlichen Sprachwerkzeugen hervorgerufenen Schälle, die Laute (Klang- und Geräuschlaute), unterscheiden. Die Dinge liegen hier deshalb noch etwas verwickelter als in der Farb-

Digitized by Google

kunst, was mich denn auch veranlaßt hat, die Schallkunst erst an zweiter Stelle zu behandeln.

Auch innerhalb der Schallkunst gibt es zunächst reine und freie Künste: erstens die reine und freie Tonkunst, die gewisse Hörurstücke — Töne in verschiedener Höhe, Stärke, Dauer und auch Klangfarbe (Klangbunte) — zum Ausdrucksmittel verwendet und daraus völlig selbständige Gebilde schafft. Als Werkzeuge dazu dienen den Menschen einmal besondere Tonzeuge: Geigen, Flöten usf., die sie mit ihren besonderen Klangfarben, entweder jedes allein oder mehrere zusammen, in der sogenannten Instrumentalmusik (Tonzeugkunst) anwenden. Die Menschen haben aber auch noch andere rein leibhafte Tonzeuge, ihre Stimmwerkzeuge: entweder die Lippen, mit denen sie pfeifen, oder aber — und die sind wichtiger — die Stimmbänder, mit denen sie zusammen mit noch anderen Stimmbildnern singen. So entsteht, als Unterart der reinen und freien Tonkunst, die reine und freie Singkunst, kurz Stimmsingkunst. In ihr handelt es sich zunächst bloß um die Erzeugung bestimmter Tonhöhenfolgen — in den verschiedensten Tonstärken und -dauerformen zwar, aber doch in einer bestimmten Klangfarbe oder Klangbunte, wie man besser sagen müßte. Das Stimmwerkzeug wird wie irgend ein anderes einzelnes Tonwerkzeug mit Eigenklangbunte benutzt. Es handelt sich um reines Einbuntsingen. Die Menschen können aber nicht bloß Töne in einer bestimmten Klangbunte, sondern auch Laute, Klanglaute (Vokale) und Geräuschlaute (Konsonanten), hervorbringen. Diese Tatsache hat einige dazu gebracht, auch an eine reine Lautkunst zu denken, die dann versucht, mit diesen den menschlichen Sprachwerkzeugen möglichen Urlauten und den damit verbundenen Urgefühlen für sich bestimmte Wirkungen zu erzielen. So hat sogar vor kurzem Jan van Mehan in seinem »Weltgericht«[1]) eine »Tragödie der Urlaute« geschrieben. Verulkt hat diese Art von Kunst Chr. Morgenstern in dem bekannten Gedicht: »Das große Lalulā«.

Endlich könnte man noch an eine Vereinigung der an sich tonarmen Lautkunst und der an sich lautarmen Einbuntsingkunst in einer reinen Lautsingkunst denken. In ihr würden dann möglichst alle Mittel der Stimmwerkzeuge, Tonfärbung durch die Klanglaute und gleichzeitige Verwendung von Geräuschlauten, zum Ausdruck herangezogen, und zwar rein. Vielleicht ist der Vogelgesang eine solche Kunst[2]). Im kleinen angewandt wird sie — bei dem später noch zu behandelnden Sprachsingen —, wenn es sich um das Singen von Fühl-

---

[1]) Die Silbergäule, Bd. 83/84.

[2]) Siehe das ausgezeichnete Buch von B. Hoffmann, Kunst und Vogelgesang, Leipzig 1908, S. 12 ff.


Digitized by Google

wörtern (Interjektionen) handelt, deren Laute schon an sich bedeutsam sind. Nun kann man sich aber auch in der Heranziehung der Laute noch beschränken und bloß die Klanglaute, aber in ihrer ganzen, beim gewöhnlichen Sprechen lange nicht ausgenutzten Mannigfaltigkeit verwenden. Dann kämen wir zu einer sehr beachtenswerten reinen Vielbuntsingkunst. In ihr würde die Eigentümlichkeit des lebendigen menschlichen Tonwerkzeuges, seine Tonfarbändersamkeit, die es wohl von allen anderen toten Tonwerkzeugen — abgesehen vom Orchester und der Orgel, dem Orchestermechanismus — unterscheidet, erst voll zur Geltung gelangen.

Neben diesen freien und reinen Künsten gibt es aber auch in der Schallkunst noch eine zwar freie, aber unreine Kunst, die nicht bloß die reinen Empfindungen und einfachen Gefühle, sondern irgendwie an die »Wirklichkeit« erinnernde zusammengesetzte Wahrnehmungen mit zum Ausdruck heranzieht. Ich meine die sogenannte Tonmalerei oder besser Maltonkunst. Sie gibt etwa das Rauschen der Wellen und des Waldes, das Sausen des Windes, das Grollen des Donners so in den sonst reinen Tonwerken wieder, wie etwa P. Klee anschauliche Bildstücke, Teile eines Blattes, eines Gitters usf. in seine zwar freien, aber dann unreinen Farbwerke einflicht. Ich kann verstehen, daß H. Walden diese »gegenständliche Schilderei« z. B. der »symphonischen Dichtungen« von Richard Strauß »dem Wesen der Musik so fremd« findet, daß er »diese impressionistische Musik« für »die größte künstlerische Verirrung« hält —, aber nicht, wenn er dann in demselben Heftchen (Einführung in den Sturm) auf dem Gebiete des Sehens diese gegenständliche Schilderei mit der reinen Farbkunst für durchaus verträglich hält, es deshalb für einen Irrtum erklärt, »daß das Fehlen des Gegenständlichen das Wesen der expressionistischen Malerei bedeutet« und an Chagall und anderen sogar lobend hervorhebt, daß ihre Bilder »unter Verwertung des Gegenständlichen jenen Reichtum von Farb- und Formbeziehungen aufweisen, der ein Wesentliches der absoluten Malerei ist.«

Entweder — oder!

Endlich finden wir auch in der Schallkunst unfreie Künste, die wesentlich in der Wiedergabe schon vorhandener Dinge bestehen. Diese hier wiederzugebenden Hörbare unterscheiden sich nun aber von den in der Farbkunst wiederzugebenden Sehbaren ziemlich. Während es eine sehr große Anzahl von Sehbaren gibt, die zwar fast nur eine Sinnenseele haben, aber doch Gegenstand selbständiger Wiedergabe sind, wie Gefäße, Kleider, Früchte, fehlen solche Hörbare zwar nicht ganz — man denke an das Wasser- und Windrauschen, die Vogelstimmen oder das Geräusch menschlicher Arbeit —, aber sie

Digitized by Google

spielen doch in der Wiedergabe kaum eine so selbständige Rolle, wie die Sehbare im »Stilleben«, kommen vielmehr meist nur als »tonmalende« Stellen in sonst freien Tonwerken vor, und während es unter den wiederzugebenden Sehbaren auch eine große Anzahl von außermenschlichen Dingen gibt, die eine unmittelbar verständliche Übersinnenseele besitzen, wie alle Stellungen und Haltungen der Tiere, gibt es unter den wiederzugebenden Hörbaren eigentlich nur Menschliches mit Übersinnenseele — ich meine die Sprache. Sie ist darum auch der eigentliche Gegenstand der unfreien Schallkunst, die somit Sprachkunst ist. Auf dem Gebiet des Sehbaren entsprechen den dieser Sprachkunst vorliegenden, wesentlich übersinnseeligen Sprechhandlungen die ebenso übersinnseeligen, etwas »bedeutenden« Mienen und Gesten der Menschen — weswegen man denn auch unter den verschiedenen Farbkünsten die auf eine Stufe mit der Sprachkunst stellen kann, die solche Mienen und Gesten wiedergeben wollen. Das ist vor allem die Bildniskunst. Wie nun der so beschränkte Gegenstand der Malerei zwar etwas Übersinnenhaftes bedeutet, aber doch immer zugleich auch etwas rein Sinnenhaftes, das seine eigene Seele besitzt, so auch der Gegenstand der Sprachkunst. Auch die Sprache behält immer ihren Sinnenleib. Er ist das, was man doch noch hört, wenn man die einem vorgesprochene fremde Sprache auch nicht »versteht«, d. h. eben ihre Übersinnenseele nicht mit wahrnimmt. Ihr gehören u. a. einerseits die Klangfarbe der Klanglaute (Vokale) an, anderseits die Betonstärke- und Dauerverhältnisse der einzelnen Silben. »Wohlklang« und »Silbenmaß«, dieser »doppelte Mitausdruck«, bilden, um mit Klopstock[1]) zu reden, »die zweite Seele der Sprache«, die Sinnenseele neben der Übersinnenseele. Und so, wie im Sehbaren nicht immer beide Seelen zusammenfallen (siehe oben), so auch im Hörbaren nicht. Aber, ebenso wie da, ist auch hier der nachbildende Künstler in der Lage, das Auseinanderspalten wie das Zusammenklingen innerhalb gewisser Grenzen frei zu bewirken — und zwar einmal — gebunden — unter nur geringfügiger Änderung des Sprachgebrauchs, dann aber auch — gelöst — unter sehr starken Eingriffen in ihn. Deshalb gibt es denn auch hier dieselben Arten von Kunst, wie wir sie schon in der Malkunst kennen gelernt haben, und es ist sehr merkwürdig, wie genau das schon vor $1\frac{1}{2}$ Jahrhunderten von Klopstock erkannt worden ist[2]). Er soll uns deshalb auch im folgenden als Führer dienen.

Wenn ich nun zunächst die Fälle betrachte, wo der Künstler keine starken Veränderungen an dem ihm gegebenen Sprach-

[1]) Siehe das Epigramm »Der doppelte Mitausdruck«.
[2]) Siehe Sämtliche Schriften Bd. XV. Fr. Fleischer, Leipzig 1830.

Digitized by Google

stoff vornimmt, also die gebundene unfreie Sprachkunst, so will ich dabei mit Klopstock von dem wenigen, was in der Sprache noch als Sinnenleib übrig bleibt, nur den Lauf der Silbstärken und Silbdauern (das Rhythmische und Metrische) beachten, Tonhöhenfolge, Klanglaut- und Stimmfarbwechsel lasse ich fürs erste beiseit.

Was nun dies Laufliche, oder nach Klopstock dies aus »Tonverhalt« (Rhythmus) und »Zeitausdruck« (Metrum) bestehende »Silbenmaß« betrifft, so kann es zunächst dem Übersinnenhaften, dem Geistigen der Wortbedeutung nicht angemessen sein. Dann kann man auch hier drei Fälle unterscheiden. Zunächst kann das Silbenmaß selber keine sehr »starke metrische Bedeutung« haben. Dann »verliert es«, »ununterstützt vom Inhalte«, »das meiste von seiner Wirkung« (210 f.). Wir haben es dann im Grunde mit einfacher Prosa zu tun, die ungefähr den oben genannten geschichtlichen und rein erzählenden Gemälden entspricht. Man hört »nur so obenhin auf das Silbenmaß. Es ist dann Nebensache, auf die man allein insofern achtet, als man an allem, was durch Bewegung Leben zeigt, Geschmack findet« (210). Der zweite Fall wäre dann der, daß bei ziemlich gleichgültiger Übersinnenseele die Sinnenseele überwiegt. Diesen Fall erwähnt Klopstock nicht, wir finden ihn aber doch in Gedichten, die zwar richtige Wörter gebrauchen, aber doch nicht durch sie, sondern durch ihre Sinnenseele wirken wollen. Im Grunde genommen ist das ein Mißbrauch der Sprache. Solche Künstler sollten dann doch wenigstens reine Lautkünstler werden. Den dritten Fall dagegen, daß beide Seelen einen eigenen, aber unterschiedenen Wert haben, beachtet Klopstock sehr wohl. Er teilt ihn in zwei Einzelfälle. Einmal kann dabei die Übersinnenseele die Sinnenseele noch überwiegen. Dann werden zwar die meisten den Zwiespalt nicht bemerken. Es besteht aber doch die Gefahr, daß wenigstens die, »welche mit der Theorie des Silbenmaßes bekannt sind« und »sich angewöhnt« haben, »auf den Vers genau acht zu geben«, die Eigentümlichkeit seiner Sinnenseele herausspüren und dann entweder von dem Mißverhältnis zur Übersinnenseele gestört werden, oder aber sich aus ihm »auch ohne Rücksicht auf das, was er ausdrücken soll«, ein »Vergnügen« machen. »Daher die Ausrufe über die schönen Verse der Alten überhaupt.« Aber »gleichwohl sollte man bei denen Versen schweigen« mit seinem Lobe, »die ihren Gang für sich gehen und den Inhalt seiner Wege gehen lassen« (211), die, um mit A. Holz [1]) zu schreiben, »eine gewisse Musik durch Worte« »als Selbstzweck« haben. »Das nicht angemessene oder getrennte Silbenmaß« gefällt aber nicht nur nicht, sondern »mißfällt« sogar in

[1]) Revolution der Lyrik, Berlin 1899, S. 24.

Digitized by Google

spielen doch in der Wiedergabe kaum eine so selbständige Rolle, wie die Sehbare im »Stilleben«, kommen vielmehr meist nur als »tonmalende« Stellen in sonst freien Tonwerken vor, und während es unter den wiederzugebenden Sehbaren auch eine große Anzahl von außermenschlichen Dingen gibt, die eine unmittelbar verständliche Übersinnenseele besitzen, wie alle Stellungen und Haltungen der Tiere, gibt es unter den wiederzugebenden Hörbaren eigentlich nur Menschliches mit Übersinnenseele — ich meine die Sprache. Sie ist darum auch der eigentliche Gegenstand der unfreien Schallkunst, die somit Sprachkunst ist. Auf dem Gebiet des Sehbaren entsprechen den dieser Sprachkunst vorliegenden, wesentlich übersinnseeligen Sprechhandlungen die ebenso übersinnseeligen, etwas »bedeutenden« Mienen und Gesten der Menschen — weswegen man denn auch unter den verschiedenen Farbkünsten die auf eine Stufe mit der Sprachkunst stellen kann, die solche Mienen und Gesten wiedergeben wollen. Das ist vor allem die Bildniskunst. Wie nun der so beschränkte Gegenstand der Malerei zwar etwas Übersinnenhaftes bedeutet, aber doch immer zugleich auch etwas rein Sinnenhaftes, das seine eigene Seele besitzt, so auch der Gegenstand der Sprachkunst. Auch die Sprache behält immer ihren Sinnenleib. Er ist das, was man doch noch hört, wenn man die einem vorgesprochene fremde Sprache auch nicht »versteht«, d. h. eben ihre Übersinnenseele nicht mit wahrnimmt. Ihr gehören u. a. einerseits die Klangfarbe der Klanglaute (Vokale) an, anderseits die Betonstärke- und Dauerverhältnisse der einzelnen Silben. »Wohlklang« und »Silbenmaß«, dieser »doppelte Mitausdruck«, bilden, um mit Klopstock[1]) zu reden, »die zweite Seele der Sprache«, die Sinnenseele neben der Übersinnenseele. Und so, wie im Sehbaren nicht immer beide Seelen zusammenfallen (siehe oben), so auch im Hörbaren nicht. Aber, ebenso wie da, ist auch hier der nachbildende Künstler in der Lage, das Auseinanderspalten wie das Zusammenklingen innerhalb gewisser Grenzen frei zu bewirken — und zwar einmal — gebunden — unter nur geringfügiger Änderung des Sprachgebrauchs, dann aber auch — gelöst — unter sehr starken Eingriffen in ihn. Deshalb gibt es denn auch hier dieselben Arten von Kunst, wie wir sie schon in der Malkunst kennen gelernt haben, und es ist sehr merkwürdig, wie genau das schon vor 1½ Jahrhunderten von Klopstock erkannt worden ist[2]). Er soll uns deshalb auch im folgenden als Führer dienen.

Wenn ich nun zunächst die Fälle betrachte, wo der Künstler keine starken Veränderungen an dem ihm gegebenen Sprach-

[1]) Siehe das Epigramm »Der doppelte Mitausdruck«.
[2]) Siehe Sämtliche Schriften Bd. XV. Fr. Fleischer, Leipzig 1830.


Digitized by Google

stoff vornimmt, also die gebundene unfreie Sprachkunst, so will ich dabei mit Klopstock von dem wenigen, was in der Sprache noch als Sinnenleib übrig bleibt, nur den Lauf der Silbstärken und Silbdauern (das Rhythmische und Metrische) beachten, Tonhöhenfolge, Klanglaut- und Stimmfarbwechsel lasse ich fürs erste beiseit.

Was nun dies Laufliche, oder nach Klopstock dies aus »Tonverhalt« (Rhythmus) und »Zeitausdruck« (Metrum) bestehende »Silbenmaß« betrifft, so kann es zunächst dem Übersinnenhaften, dem Geistigen der Wortbedeutung nicht angemessen sein. Dann kann man auch hier drei Fälle unterscheiden. Zunächst kann das Silbenmaß selber keine sehr »starke metrische Bedeutung« haben. Dann »verliert es«, »ununterstützt vom Inhalte«, »das meiste von seiner Wirkung« (210 f.). Wir haben es dann im Grunde mit einfacher Prosa zu tun, die ungefähr den oben genannten geschichtlichen und rein erzählenden Gemälden entspricht. Man hört »nur so obenhin auf das Silbenmaß. Es ist dann Nebensache, auf die man allein insofern achtet, als man an allem, was durch Bewegung Leben zeigt, Geschmack findet« (210). Der zweite Fall wäre dann der, daß bei ziemlich gleichgültiger Übersinnenseele die Sinnenseele überwiegt. Diesen Fall erwähnt Klopstock nicht, wir finden ihn aber doch in Gedichten, die zwar richtige Wörter gebrauchen, aber doch nicht durch sie, sondern durch ihre Sinnenseele wirken wollen. Im Grunde genommen ist das ein Mißbrauch der Sprache. Solche Künstler sollten dann doch wenigstens reine Lautkünstler werden. Den dritten Fall dagegen, daß beide Seelen einen eigenen, aber unterschiedenen Wert haben, beachtet Klopstock sehr wohl. Er teilt ihn in zwei Einzelfälle. Einmal kann dabei die Übersinnenseele die Sinnenseele noch überwiegen. Dann werden zwar die meisten den Zwiespalt nicht bemerken. Es besteht aber doch die Gefahr, daß wenigstens die, »welche mit der Theorie des Silbenmaßes bekannt sind« und »sich angewöhnt« haben, »auf den Vers genau acht zu geben«, die Eigentümlichkeit seiner Sinnenseele herausspüren und dann entweder von dem Mißverhältnis zur Übersinnenseele gestört werden, oder aber sich aus ihm »auch ohne Rücksicht auf das, was er ausdrücken soll«, ein »Vergnügen« machen. »Daher die Ausrufe über die schönen Verse der Alten überhaupt.« Aber »gleichwohl sollte man bei denen Versen schweigen« mit seinem Lobe, »die ihren Gang für sich gehen und den Inhalt seiner Wege gehen lassen« (211), die, um mit A. Holz [1]) zu schreiben, »eine gewisse Musik durch Worte« »als Selbstzweck« haben. »Das nicht angemessene oder getrennte Silbenmaß« gefällt aber nicht nur nicht, sondern »mißfällt« sogar in

[1]) Revolution der Lyrik, Berlin 1899, S. 24.

Digitized by Google

dem zweiten Falle, »wenn es so starke metrische Bedeutung hat, daß es durch die Trennung nicht genug von seiner Wirkung verliert. Wenn z. E. viel Abstechendes des Tonverhalts oder große Langsamkeit des Zeitausdrucks mit einem Inhalte, der diesem widerspricht, gehört wird, so fällt es auf, daß dies nicht zusammenpasse« (211). Dieser Zwiespalt zwischen Inhalt und Form, Übersinn und Sinn hat übrigens wie bei der Malkunst den Grund in der Gebundenheit an die Dinge, so in der Sprachkunst in der Gebundenheit an den Sprachgebrauch — wie das auch von Klopstock erkannt ist.

»Der Dichter kann sich bei diesem zur Sache gehörigen metrischen Ausdrucke nicht immer genug tun.« »Es gibt nämlich einige poetische Gedanken, für welche das Silbenmaß keinen Ausdruck hat,« d. h. dessen mögliche Worteinkleidung sinnenseelisch nicht zu ihm paßt. »Und dann muß er die dem Sinne nach ausdrückendsten Wörter und Vorstellungen, denen aber oft die passende Bewegung fehlt, notwendig wählen. Denn er darf das Wichtigere dem weniger Wichtigen nicht aufopfern« (208), ebenso wie der Bildnismaler die Übersinnenseele nicht der Sinnenseele.

Es gibt aber nun doch auch Fälle, wo beide Seelen eins geworden sind — sei es zunächst auch nur zum Teil. »Sobald entweder nur der Zeitausdruck oder nur der Tonverhalt zu dem Gedanken paßt, so schallt das Passende dadurch so hervor, daß darüber das andere nicht bemerkt wird« (209).

»Wenn der Dichter sagt:

Aber da rollte der Donner von dunklen Gewölken herunter.

so wird über der Schnelligkeit des Zeitausdrucks, weil sie sich zur Sache schickt, das nicht passende Sanfte des Tonverhalts nicht bemerkt. Der Fuß ᴗ—ᴗ da rollte, ist sanft. Der Vers wiederholt ihn noch dazu beständig; und gleichwohl überwiegt der schnelle Zeitausdruck. So viel Einfluß hat es, daß dieser dem Gegenstande angemessen ist.

Sagt hingegen der Dichter:

Da die Lüfte des Lenzes mit Blüthe das Mädchen bewehten.

so hört man nur auf das Sanfte des Tonverhalts. Die hier nicht her gehörige Eile des Zeitausdrucks geht uns nichts an« (209). Dann aber kann auch völlige Übereinstimmung herrschen. »In diesem Verse:

Und der Donner schlug ein, und durchscholl das Geklüft.

sind Zeitausdruck und Tonverhalt vereint und wirken daher desto stärker. Der Tonverhalt der drei letzten Füße« — schlug ein, und durchscholl, das Geklüft (Klopstock meint hier ganz richtig immer Wortfüße) — »drückt Heftigkeit aus. Es verändert hier beinah nichts,

Digitized by Google

daß die beiden ersten dies nicht tun. Denn die hervorschallenden Füße (hier sind's die drei letzten) geben dem Tonverhalte eines Verses seine Bestimmung« (209 f.).

Oder »in dem Verse:

Da Waldströme durch Felsklüfte sich herwälzten.

hören wir, dem Tonverhalte nach, das Gehinderte der Bewegung, und dem Zeitausdrucke, ihre Langsamkeit.« Hier haben wir schon die klare Vorstellung einer Sprachkunst, die, um wieder mit A. Holz zu schreiben, »rein formal, lediglich durch einen Rhythmus getragen wird, der nur noch durch das lebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt« (Rev. d. Lyr. S. 24).

Freilich hat Klopstock dabei gewiß noch nicht an so überaus verwickelte und nicht bloß mit zwei oder drei, sondern mit fünf und zehn Tonstärkenunterschieden rechnende Formen gedacht, wie A. Holz sie schon in seinen ersten kleinen »Phantasus«-Heften und nun erst in der großen Neuausgabe geschaffen hat. Klopstock stand — bei aller Freiheit von der Überlieferung — doch den älteren, einfacheren — wenn auch durchaus nicht immer regelmäßigen — Laufformen näher.

Aber auch der Schallkünstler braucht ebenso wie der Farbkünstler nicht bei dem Gegebenen stehen zu bleiben, auch er kann zu einer starken Veränderung seines Ausdrucksmittels der Sprache schreiten, gelöst arbeiten. Und zwar kann auch er dies ohne viel Rücksicht auf die vorhandene Übersinnenseele, vielmehr bloß etwa einem vorgefaßten Schema zuliebe tun, so wie wenn G. Hauptmann noch heute [1]) seinen Hexametern zuliebe »Jahrszeit« schreibt, statt Jahreszeit, oder Tonverdrehungen anwendet, wie »und wúchs zum Fruchtlaúbberg«, oder »Férsengéld hatte längst Beethóven gegeben!« Er kann solche stärkeren Veränderungen natürlich auch mit Rücksicht auf die Übersinnenseele machen. Dafür ist vielleicht der letzte an der oben angegebenen Stelle bei Klopstock (S. 210) angeführte Vers:

»O Wehklage, die aufsteigend vom Abgrunde«,

der dem Tonverhalt nach »Unruh der müden Qual«, dem Zeitausdruck nach »das Langsame dieser Ermüdung« zum Ausdruck bringt, ein lehrreiches Beispiel. Die Übereinstimmung von Sinnen- und Übersinnenseele ist hier durch eine ungewöhnliche Wortstellung erreicht.

Gegen solche Veränderungen des Sprachgebrauchs, wenn auch der Übereinstimmung von Sinnen- und Übersinnenseele zuliebe, werden viele etwas einzuwenden haben. Eine andere starke Art der Veränderung des gewöhnlichen Sprechens dagegen ist wohl allgemein als künstlerisch anerkannt — das ist die im Singen. Ich hatte mich oben

[1]) Aus der Idylle »Junglicht«, Berliner Tageblatt vom 1. Januar 1921.


Digitized by Google

bei der Besprechung der unfreien Schallkunst in Gedichten bloß auf einen Teil des sprachhaften Sinnleibes, auf das rein Anschauhafte, auf das »Silbenmaß« beschränkt — hier kommen wir nun auch auf den zweiten Teil des »doppelten Mitausdrucks« der Sprache, auf den »Wohlklang«, zu sprechen. Die mehr oder minder »gelöste« und der Übersinnenseele angepaßte Verwendung der verschiedenen Laute (Gleichklang, Reim, Lautmalerei) der Sprache durch den Dichter selbst will ich dabei übergehen — mich nur auf die durch den Vortragenden neu hinzukommenden Steigerungen des gegebenen Wortlautes beschränken. Der Vortrag ist, abgesehen vom schon behandelten Lauf der Stärke und der Dauer der Silben, einmal durch eine gewisse Sprechmelodie (Tonhöhenfolge), dann durch einen Stimmfarbwechsel gekennzeichnet.

Eine Steigerung dieser Sprecheigenschaften führt einmal zum Singreden, wie es sich z. B. beim feierlichen, beim affektvollen Sprechen überhaupt so leicht einstellt. Dann aber muß hier vor allem das eigentliche Sprachsingen erwähnt, ja wegen der hohen Selbständigkeit, die das Tonliche in ihm erlangt, und wegen der damit verbundenen Gefahr des Auseinanderklaffens von Wortlaut und Tonweise besonders untersucht werden. Da ich, wie oben (S. 4) bemerkt, in dieser Arbeit die Mischkünste außer acht lassen möchte, so handelt es sich im folgenden lediglich um das Liedsingen, nicht um das Sprachsingen in großen dramatischen Stücken, der Oper oder dem Musikdrama.

Zunächst soll dabei bloß der Zusammenhang von Wortlaut und einfacher Tonhöhenfolge behandelt werden. Auch wenn wirklich Sprache mit bedeutungvollen Wörtern und Sätzen gesungen werden soll, so kann die in ihr liegende Übersinnenseele doch mehr oder minder stark vernachlässigt werden. Wir haben es dann einmal mit Sprachstimmgesang zu tun — vor allen Dingen dann, wenn in großen Orchesterwerken auch die menschliche Stimme noch, und zwar meist in Chören, zu den vielen anderen Stimmen hinzugezogen wird. Dann ist, wie R. Wagner von der *Missa solemnis* Beethovens sagt, der Text »nicht seiner begrifflichen Bedeutung nach aufgefaßt«, sondern er dient »im Sinne des musikalischen Kunstwerkes, lediglich als Material für den Stimmgesang«. Hier wäre dann auch der reine Stimmgesang, besonders der reine Vielbuntgesang (S. 9) durchaus am Platze. Seine Nebenerscheinung im Gebiet des Sichtbaren hat dieser Gesang etwa darin, daß selbst die menschliche Gestalt in großen Farbformwerken — Kirchenfenstern, Wandgemälden — zu einer reinen Farbform entwürdet, rein ornamental behandelt wird.

Zweitens kann aber auch in ganz unabhängigen, selbständigen Liedern Wort und Weise nicht im Einklang stehen. Handelt es sich

Digitized by Google

dabei um die Vertonung freier Rhythmen, so wird man das auf jeden Fall für einen künstlerischen Mangel halten. Aber auch in den Fällen, wo wir ein strophiges Gedicht vor uns haben, in dem natürlich wegen der Wiederholung derselben Tonfolge für alle Strophen Inhalt und Tonfolge, Übersinnen- und Sinnenseele nicht überall ganz zusammenpassen können, müssen wir wenigstens einen möglichst starken Zusammenklang verlangen. Denn dazu ist doch schließlich ein Gedicht nicht da, um darüber hinwegsingen zu lassen, ebensowenig wie ein Gesicht dazu, um daraus beim Malen, ohne Rücksicht auf seine Übersinnenseele, ein buntes Ornament zu machen. Wenn man schon reine Tonkunst haben will, wenn es nur darauf ankommen soll, Stimmschönheit in ausdruckreichen Tonfolgen zu geben — warum verzichtet man dann nicht überhaupt auf jeden Wortlaut, warum benutzt man dann nicht die Stimmwerkzeuge, wie irgend ein anderes Tonwerkzeug, ja zieht dabei zur Bereicherung der Sinnenseele noch die wichtige Eigenschaft gerade dieses Tonzeuges, seine Farbändersamkeit, mit heran? Warum läßt man dann nicht den Stimmsprachgesang und geht auch hier zum reinen Stimmgesang und, wenn man schon Lautgesang will, wenigstens zum reinen Lautgesang über?

Zieht man aber Übersinnenseelisches heran, dann muß man es auch herrschen lassen. Das hat schon Klopstock — zum mindesten für die einfache Sprachkunst — klar erkannt, wenn er in seiner bilderreichen Art im 22. Epigramm schreibt: »Du Gedanke! bist der Gebieter.« Wohlklang und Silbenmaß dürfen nur Diener sein. Wenn dagegen »einer der letzten Herrscher wird: so verwundet die Sprache dieser Empörer. Bleich durch den Dolchstoß sinkt sie; mit ihr der entnervte Gedanke.«

Und damit hat im Liede vor allen Dingen der auch heute noch viel zu wenig beachtete Tonkünstler Georg Stolzenberg ganz ernst gemacht. Er schrieb 1899 [1]) — klar ist er sich schon früher darüber gewesen — und zwar ausdrücklich über »das Lied, nicht die ‚lyrische Stelle' des Musikdramas, von der es sich grundsätzlich« »wie ein Theaterprospekt« von »einem Gemälde«, »wie dekorativ Hingehauenes« von »intim Ausgeführtem« »unterscheidet«: »Aus den sinn- und gefühlsmäßig betonten Worten wächst der Gesang.« »Im lyrischen Gedicht ist das Wort alles. Dieses Wort, da die Musik seine seelische Bedeutung hervorzukehren unendlich vermögender ist als die bloße Sprache, zur höchsten Wirkung zu bringen, scheint mir Aufgabe im Lied.« Und das ist ihm nicht bloß Aufgabe geblieben, sondern er hat sie auch sowohl in freien Rhythmen wie in Strophenmelodien her-

[1]) Siehe A. Holz, Die Revolution der Lyrik S. 83 f.


Digitized by Google

vorragend gelöst. Bei der Vertonung strophiger Gedichte hat er es durch eine wundervoll ausmalende Begleitung verstanden, die Eintönigkeit der Wiederholung zu vermindern, sowie Wortreihe und Singtonfolge aufs innigste zu verschmelzen.

Nun aber werden diese Vertonungen doch auch wirklich gesungen, und das kann dann wieder auf zweierlei Weise geschehen. Einmal kann sich das Singen auf das beschränken, was der Tonkünstler in den Noten gegeben hat. Es wird im wesentlichen bloß die Tonhöhenfolge, wenn auch in ausdruckvollstem Tempo und Takt, in ausdruckvollster Betonung und Dynamik gesungen. Es klingt wie ein Spiel bloß auf einem Tonwerkzeug; es hört sich an, wie ein Bild, das bloß aus einer bunten Farbe besteht, aussieht, etwa wie ein »eintöniges« braunes Lichtbild. Eine Menge von Unterschieden des gewöhnlichen Sprechens wie des gewöhnlichen bunten Aussehens sind ausgelöscht.

Es ist ein (unfreies) Einbuntsingen — auf das sich im wesentlichen der übliche *bel canto* beschränkt. Daneben steht das unfreie Vielbuntsingen, das erst ein eigentliches Redsingen ist. Hier werden die auch schon beim gewöhnlichen Sprechen vorhandenen Stimmfarbänderungen nicht etwa ausgeglichen, sondern gesteigert. Alle zur Verfügung stehenden Stimmfärbmittel werden angewendet, nur nicht ungebunden wie im reinen und freien Vielbuntsingen, sondern im engsten Anschluß an den Wortlaut. Es ist kein bloßes Nachsingen gegebener Tonhöhen mehr, sondern ein eigenes künstlerisches Schaffen mit Klangfarbunterschieden, die bis ins einzelne vorzuschreiben, dem Tonkünstler — bisher wenigstens — die Möglichkeit fehlt. Genau dasselbe, was dieser durch die »Begleitung« zu erreichen sucht, das schafft der Sänger so von sich aus durch die Stimmfärbung.

Das führt einmal in strophigen Liedern, wo notwendigerweise zwischen Wortlaut und bloßer Tonhöhenfolge Lücken bestehen bleiben, zu einer sehr erwünschten Überdeckung, und dann in ganz freien Liedern zu einer wunderbaren seelischen Vertiefung des Gesanges. Solch Redsingen, das sich vom oben genannten Singreden durch die viel größere Selbständigkeit des Tonlichen, die es eben zum Singen macht, unterscheidet, läßt sich völlig den oben erwähnten Bildern von Grünewald und auch von van Gogh vergleichen, die beide auch Geisthaftes, Übersinnenhaftes wiedergeben wollen, aber unter stärkster Ausnutzung aller sinnenhaften, auch der bunthaften Werte. Zu diesen Redsingern gehören übrigens auf dem Gebiet des Chansongesanges besonders Yvette Guilbert, auf dem des Kunstgesanges, jeder nach einer anderen Richtung, Susanne Dessoir, dann vor allem Wüllner, und endlich neuerdings, wohl am bewußtesten, Augusta Hartmann-Rauter.

Vom Standpunkt der reinen und freien Tonkunst aus mögen

Digitized by Google

solche Künstler »Opfer des Naturalismus« heißen — dann muß man aber auch dasselbe Urteil über Grünewald und van Gogh fällen, nämlich vom Standpunkt der reinen und freien Farbkunst aus! —, vom höheren Standpunkte der Kunstlehre aus aber sind sie — genau so wieder wie Grünewald und van Gogh — Herolde nicht nur des »Expressionismus«, sondern Herolde der übersinnenbeherrschten Einheit von Sinnen- und Übersinnenseele im Kunstwerk.

Zum Schluß will ich noch die Ergebnisse dieses Aufsatzes kurz zusammenfassen. Außer den Werken freier reiner Sinnenkunst gibt es auch solche unfreier reiner Sinnenkunst, die mehr oder minder stark schon zusammengesetzte Teile der Wirklichkeit als solche mit verwenden, dadurch aber leicht Gefahr laufen, zum mindesten bei einigen Betrachtern, die Einheitlichkeit des Erlebens zu zerstören.

Ebenso gibt es auch neben den Werken — verhältnismäßig — einfacher Übersinnenkunst, in denen zwar unvermeidlich auch Sinnenseelisches vorhanden ist, in denen das aber keine eigene Bedeutung hat, noch Werke mit künstlerisch bedeutsamer Sinnenseele, Werke mehr oder minder stark gemischter Übersinnenkunst. Auch diese Kunstwerke geben leicht Veranlassung zu Schwankungen in der Einstellung. Deshalb ist auch hier vom Künstler bei der Heranziehung des Sinnenseelischen mit Vorsicht zu verfahren. Vom Standpunkt der höchsten Kunst aus ist nicht nur alles Sinnenseelische zu vermeiden, was den gewollten Übersinneneindruck stören könnte, sondern ist sogar alles herbeizuholen, was irgend zur Steigerung der nun einmal zum Herrschen bestimmten Übersinnenseele geeignet ist.

Digitized by Google

II.

Über Landschaftsschilderung.

Von

Georg Klatt.

Von der ausübenden Kunstpflege des Liebhabers will man gemeinhin nicht viel wissen. Dennoch kann man ihr mit gutem Gewissen das Wort reden; für die Öffentlichkeit ist sie zwar entbehrlich, aber der Ausübende selber kann aus der Betätigung sehr viel schöpfen, viel mehr als bloße Freude an der Tätigkeit. Ist es ihm auch versagt, zu hohen Zielen vorzudringen, so bekommt er doch eine Ahnung von den Wegen, auf denen sich der Genius zu seinen Zielen bewegt. Indem er damit ringt, einem Stoffe die richtige Gestalt zu geben, indem er aus diesem Ringen Freuden und Schmerzen saugt, enthüllt sich ihm die Formung, die Gestaltung des Stoffes als der eigentliche Kern des künstlerischen Schaffens, und zugleich öffnet sich ihm mancher Zugang zu der Seele der großen Schaffenden. Dazu ist es natürlich notwendig, daß es ihm um seine künstlerischen Bemühungen ernst ist, daß er alle seine Kräfte aufbietet, um, wenn auch im kleinen, ein Ganzes zu schaffen. Aber das ist es gerade, was dem Worte Dilettantismus den schlechten Klang gegeben hat, daß dieses Ernstnehmen, das Bewußtsein, daß es *auf etwas ankommt*, in der Betätigung der Liebhaber so häufig vermißt wird. Die meisten Kunstzweige verlangen allerdings von dem Ausübenden eine gewisse Beherrschung der technischen Mittel und zwingen ihn dadurch einigermaßen zu einer ernsthaften Hingabe. Eine Landschaft mit dem Pinsel schildern kann nur, wer mit den Farben umzugehen gelernt hat. Hingegen scheinen viele zu meinen, es sei die Kunst der Schilderung mit der Feder jedem mit dem Schreibunterrichte übermittelt worden. Dem Dilettanten der Feder bietet sich die umgebende Natur bequem zur Schilderung dar, bequemer als etwa die äußeren und inneren Geschehnisse eines Menschenlebens zur Gestaltung im Drama.

Die ernste Pflege dieses Zweiges schildernder Kunst könnte nach mehreren Seiten einen segensvollen Einfluß ausüben, nicht zuletzt auf die Vertiefung unseres Naturgefühls, worum wir uns heute mehr als je zu bemühen haben. Die Naturschilderung wird viel gepflegt, selten

Digitized by Google

aber gewinnt man die Überzeugung, daß sich der Schilderer des Ernstes seiner Aufgabe bewußt ist. Man möchte wünschen, daß er sich vor allem gewisse künstlerische Grundanschauungen zu eigen gemacht habe. Mit diesem Worte möchte ich am liebsten das bezeichnen, was den Erzeugnissen ihren Stil geben soll; von »Kunstabsichten« zu reden, klänge allzusehr nach Gedankenarbeit, »Kunstregeln« würde Pedanterie befürchten lassen, geschweige, daß man bei Dingen, die sich so schwer mit den Fingern greifen lassen, von »Gesetzen« sprechen dürfte. Mag man es nennen, wie man will. Dabei ist übrigens ohne weiteres klar, wie der Große zu diesen »Gesetzen« steht: er folgt ihnen nicht, sondern er schafft sie. Seinen Werken entnehmen wir sie, und dem Kleineren wird es, wenn er sie in sich aufnimmt, möglich sein, — nicht Werke wie der Große zu schaffen, aber sich zum mindesten vor groben Fehlern zu bewahren. Solchen Fehlern begegnet man aber immer wieder, und sie beweisen eben, daß sich die Naturschilderer nicht die rechten Grundanschauungen erworben haben.

Wenn man sich bemüht, sich klar zu fühlen und klar zu denken, so gelangt man mit Notwendigkeit zu einer Erkenntnis, die sofort ihre geradezu erlösende Kraft offenbart. Ich möchte sie in diese Worte fassen: Wenn du die Natur schildern willst, so darfst du nicht rechts und nicht links blicken; deine Sinne und Gedanken seien einzig auf die Natur gerichtet, die du zu schildern unternimmst.

Diese Wahrheit sieht erstaunlich einfach aus, — Wahrheiten haben ja öfter diese Eigentümlichkeit. Aber das Einfache — auch das wird uns ja oft bestätigt — ist nicht immer das Nächstliegende. Die Leute machen die seltsamsten Kreuz- und Quersprünge, sie geraten auf die lächerlichsten Abwege, anstatt gerade auf das Ziel loszugehen. Man scheint von der sonderbaren Ansicht geleitet zu werden, in einer Schilderung genüge es nicht, von der Natur zu reden, sondern man müsse durchaus etwas »Besonderes« bringen. Da man nun oftmals in Vers und Prosa mit klingenden Worten von Berg und Tal und Feld und Wald hat reden hören, so setzt sich, wenn auch unbewußt, sozusagen als erster ästhetischer Grundsatz fest, man müsse die Natur vor allem »schön« schildern. Damit biegt man in der verhängnisvollsten Weise vom rechten Wege ab. Jetzt ist man nur darauf aus, nach schönen Worten zu suchen. In jeder Schilderung aber ist nur der treffende Ausdruck der rechte. Den treffenden Ausdruck zu finden, ist durchaus keine kleine Sache, das muß man sich einmal klar machen. Und auch das ist ein Irrtum, daß nur eine trockene Schilderung zustande kommen könne, wenn man nicht die schönen, sondern »nur« die

Digitized by Google

treffenden Worte suche. Die Natur ist im eigentlichsten Sinne unendlich mannigfaltig; wer ihren Spuren treulich folgend von ihr kündet, wie könnte der jemals trocken sein! Insonderheit der Anfänger in der Kunst der Schilderung mache es sich zum Gesetze, daß er vor allem den treffenden Ausdruck zu suchen habe, und halte recht lange an diesem Gesetze fest.

Jedes Suchen nach dem »schönen« Ausdruck lenkt von der Sache ab. Nein, wenn man etwas schildern will, so muß man es, von allem Fremden, Nichtdazugehörigen befreit, in den Blickpunkt der Aufmerksamkeit stellen, man muß es ganz in sich aufzunehmen trachten. Nicht immer wird man sogleich einen Ausdruck finden, der die Sache so wiedergibt, wie man sie empfindet. Aber wenn man sich recht in die Erscheinung versenkt, wenn man sich ihr ganz und gar hingibt, dann wird sich die klare Anschauung von dem Gegenstande bilden, wie er sich unseren Sinnen, unserem Gefühle darstellt, und die Anschauung wird den passenden Ausdruck hervortreiben, mit einem Male werden wir ihn unvermutet in der Hand halten. So muß es sein: die Anschauung muß den Ausdruck gebären. Macht man es aber anders, wendet man den Blick von der Erscheinung ab, um in dem Gedächtnisse wie in einem toten Wörterbuche nach Worten zu suchen, so findet man sie zwar, wohl gar von der schönsten Sorte: prächtig kommen sie dahergerauscht, sie dröhnen gewaltig und klingeln holdselig, aber es hilft nichts, sie sind tot, sie sind künstliche Gebilde wie aufgeschminkte Wachspuppen, während hingegen das Wort, das bescheiden nichts als der Ausdruck der Sache sein will, wie ein lebendiges Wesen vor uns steht.

Im Süden sah ich einmal dieses Bild: eine Mauer, bedeckt mit den Zweigen einer fremdartigen Pflanze und zwischen dem Laube große rote Blüten. Was sage ich von den Blüten, wie schildere ich sie? »Da sind«, »da hängen« ist gewöhnlich, ist nichtssagend. Wie ich nach dem Ausdrucke suche, kommt einer munter dahergehüpft: »Von der Wand nicken rote Blüten ...« Aber ich falle nicht darauf herein. Größer als die Gefahr, zu dem nichtssagenden Worte zu greifen, ist die, sich mit dem schönklingenden aufzuputzen. Jenes ist ungeschickt, farblos, dieses aber ist geradezu erlogen, denn ich habe gar nicht empfunden, daß die Blüten nicken. Lasse ich mich aber einmal von den schönen Ausdrücken einfangen und dann wieder einmal und noch öfter, dann bin ich ihnen bald gänzlich verfallen, ihr einschmeichelndes Geklingel hat mich bald betäubt, und ich erblicke die Dinge der Natur überhaupt nicht mehr. Werde ich ihrer ansichtig, so kommt gleich ein schöner Ausdruck dahergetänzelt, wieder so ein verlogener Bursche, damit aber schiebt sich's wie eine Mauer zwischen mich und die Natur.

Digitized by Google

Woher haben die Leute diese schönen Worte? »Sie haben schrecklich viel gelesen.« Alles aber, was angelesen ist, was wir nicht selbst empfunden haben, ist unbrauchbar. Unbrauchbar ist auch eine große Zahl von beschreibenden Ausdrücken, die einstmals treffend waren, aber durch vielfachen Gebrauch abgenutzt sind. Von einem murmelnden Quell kann man heute schlechterdings nicht mehr reden. Sicherlich murmelt die Quelle, aber der heutige Schilderer muß zeigen, daß er die Erscheinung als etwas ganz Besonderes aufgefaßt hat. Wer zum ersten Male sagte: »Von der Bergeshöhe grüßt eine stolze Burg herab«, hat das sicher stark empfunden, heute ist der Ausdruck abgeschliffen, unbrauchbar; gewöhnlich ist er überhaupt nicht mehr empfunden, er bietet sich eben als ein »schöner« Ausdruck an. Lese ich aber etwa: »Ich tausche mit meiner lieben Rudelsburg Blick und Gruß«, so habe ich den Eindruck, daß das wieder stark empfunden ist. Unsere Sprache ist voller Bilder. Der erste, der den bildlichen Ausdruck gebrauchte, ging von einer bestimmten Anschauung aus. Dann wurde das Bild so viel benutzt, daß man schließlich gar keine Anschauung mehr damit verband; im Munde der Leute hatte es sein Leben eingebüßt und war nun ein totes Wort, ein bloßes Zeichen, wie so viele andere. Zuweilen erlebt man solch ein abgenutztes Bild von neuem in seiner Sinnfälligkeit. Da gilt es denn, dies auch durch den Ausdruck zu zeigen. Jedermann »taucht in das Grün des Waldes«. Wer verbindet mit diesem Worte noch eine Anschauung? Es ist aber mehr als eine literarische Erinnerung, es ist wiederum neu erlebt, wenn es heißt: »Ich tauche in den Wald wie in eine grüne Flut; nicht das Laub allein, auch die Luft, die mich umgibt, scheint grün zu sein.«

Der Bilderreichtum unserer Sprache ist gewaltig, und die Bildkraft ihrer Worte zu bewahren, die Sprache mit neuen bildkräftigen Worten zu bereichern, ist Sache des guten Schriftstellers, ja jeder kann beim Sprechen an seinem Teile die Sprache vor Erstarrung, vor Absterben zu bewahren suchen. Nun glauben aber viele Leute, eine Schilderung sei dann besonders schön, ja erst eigentlich schön, wenn sie reich an Bildern, d. h. an Vergleichen sei. Wie steht es nun damit? Welchen Wert haben die Bilder für eine Schilderung? Halten wir daran fest, daß der Mittelpunkt jeder Landschaftsschilderung die Landschaft selber ist und nichts anderes, so ist rundweg zu sagen: jedes Bild, das nicht verdeutlicht, lenkt ab und ist deshalb zu verwerfen. Ich gebe einige Beispiele, die ich einer reichen Sammlung entnehme. Wenn die Aussicht vom Schlern geschildert und die Kette der Dolomiten mit einer aufgereihten Perlenschnur verglichen wird, so merkt man deutlich, wie der Vergleich mit den kostbaren Perlen die Schilderung »verschönern« soll. Aber er hat so ganz und gar nichts mit

Digitized by Google

dem Gegenstande selber zu tun. Anstatt daß die zackigen Gipfel mit runden Perlen verglichen werden, was unsere Vorstellung nur in eine falsche Bahn bringt, wäre es uns lieber, wenn uns ihre Form so klar gezeichnet würde, daß wir sie vor uns zu sehen glaubten. So aber ist es nichts als ein bloßer Aufputz, eine übel angebrachte »Verschönerung« der Natur.

Wenn ich die Schönheit der Birke schildere und ihre Krone mit einem Springbrunnen vergleiche, so will ich damit nur den feinbogigen Bau der Zweige, ihr leichtes Herabrieseln ausdrücken. Wenn aber jemand die herabwallenden grünen Zweige mit dem Haare einer Seejungfrau vergleicht, die aus dem Meere aufsteigt, so dient dieses Bild nicht im geringsten dem Gegenstande, es ist bloße Romantik; ich folge dem Bilde, und im Augenblick bin ich von der Sache weit abgelenkt. Ist es aber recht, wenn wir die Natur dazu erniedrigen, uns Gelegenheit zu phantastischen Bildern zu geben?

Ein Trümmerfeld mächtiger Steinblöcke an einem Bergabhange erregt das Staunen des Wanderers. Will dieser schildern, was er gesehen, so sagt er gar zu gern, es sähe aus, als hätte eines Riesen Hand die Felsen über den Boden gestreut. Aber dieser Vergleich ist nicht nur völlig abgebraucht, er ist auch wissenschaftlich falsch: solche Trümmerfelder sind im allgemeinen Erzeugnisse der Verwitterung, sie sind also an Ort und Stelle entstanden. Man glaube beileibe nicht, die wissenschaftlichen Tatsachen gingen den, der mit seiner Schilderung künstlerische Absichten verfolge, nichts an. Freilich, eine Landschaft wissenschaftlich richtig aufzufassen, dazu bedarf es geographischer und geologischer Schulung, und die ist nicht von jedem Naturliebhaber, dem die Freude an der Natur die Feder in die Hand zwingt, zu verlangen; aber bemühen soll sich wenigstens jeder, Fehler zu vermeiden, er soll nicht meinen, er dürfe mit den Tatsachen in der Natur umspringen, wie es ihm beliebte.

In einer Naturschilderung las ich den folgenden Satz: »Pieve hängt hoch über der Talsohle am Hang eines Bergsattels, als sei es einst von der Höhe mit der wütigen Pieve herabgeschwemmt worden und als seien nur noch einige Häuschen aus der Wasserflut da kleben geblieben«. Was soll dieses Bild? Ich weiß es beim besten Willen nicht; es bereitet fast Schmerz, die Natur von der Willkür einer verschrobenen Phantasie als Turngerät benutzt zu sehen. Besser wäre es, der Schilderer zügelte seine Phantasie und suchte geographisch zu sehen. Es ist ganz gewiß, die wissenschaftlich richtige Schilderung stört nicht, sie dient vielmehr dazu, den rechten Eindruck von der Landschaft zu erwecken, und das sollte doch für jeden das Ziel aller Schilderung sein. Die Faust des Riesen aber und ähnliche schöne Bilder schädigen diesen

Digitized by Google

Eindruck nur. Warum werden sie eigentlich mit solcher Vorliebe benutzt? Wiederum aus dem Grunde, weil der Schildernde seine Darstellung damit aufputzen will. Aber noch etwas anderes ist dabei im Spiele, und damit kommen wir zu einem recht wichtigen Punkte. Der Schilderer will bei der Betrachtung der Natur etwas empfinden, er will auch auf das Gefühl des Lesers wirken. Die bloßen Steinblöcke aber sagen dem, der nicht zu sehen weiß, zu wenig. So greift er zu dem Bilde und bringt dadurch sich und dem Leser den Gegenstand menschlich näher.

Die Vermenschlichung — an dieser Klippe scheitern die meisten Bilder. Die Vermenschlichung ist ein Fehler, denn es liegt darin so viel Kleines, Kleinlich-Menschliches und Beschränktes. Die Natur ist dem kleinen Menschen zu groß, sie redet nicht zu ihm, sie bleibt ihm fremd; aber er weiß sich zu helfen: er zieht sie zu sich herab, er ordnet sie in den engen Kreis seiner Gedanken und Gefühle ein, und siehe, da wird sie ihm verständlich, er fühlt sich ihr nahe. Aber wenn sie reden könnte, würde die große Natur den Menschen in seine Schranken zurückweisen: »Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir.«

Also das Vermenschlichen ist ein Übel. Ja, wenn man das so geradhin sagen könnte! Wir vermenschlichen ja auf Schritt und Tritt, wir kommen ohne Vermenschlichung gar nicht aus; wir üben sie im Kleinen und gleicherweise im Großen. Im Kleinen: ein Buch fällt zur Erde; kaum aufgehoben, fällt es abermals auf den Boden. Das erscheint uns wie eine beabsichtigte Bosheit; wir reden das Buch ärgerlich an, als wäre es mit Verstand begabt — Vischers »Tücke des Objekts«. Und wie wir hier im Kleinsten unser Seelenleben in die Dinge hineinsehen, so verfahren wir auch im Größten: in unserer Auffassung nimmt das ganze Weltall eine sehr menschliche Gestalt an. Wir legen dem Weltgeschehen eine moralische Bedeutung bei, wir schaffen Götter — nach unserem Bilde! —, die das All im Sinne einer sittlichen Weltordnung leiten. Alles Aufklären ist erfolglos, die Geister, an einer Stelle verscheucht, tauchen an einer anderen wieder auf. Und so treiben wir's auch der Natur gegenüber. Wenn wir die Natur betrachten, bekommt sie unter unseren Blicken ein menschliches Antlitz und sieht uns mit menschlichen Augen an. Immerhin will es aber einen Unterschied bedeuten, ob wir alles, was uns umgibt, als einen Spiegel ansehen, in dem wir nur uns selbst betrachten wollen, oder ob wir den Blick ruhig und fest auf die Natur richten, ob wir gesonnen sind, wenn wir von der Natur reden, nur ihr zu dienen, nur ihre Verkünder zu sein.

Ich gebe wieder ein paar Beispiele. In einer Schilderung lese ich: »Den Boden bedeckt Heidekraut, unansehnliches Gestrüpp, das wartet,

Digitized by Google

bis seine Zeit gekommen ist, um dann rot aufzuleuchten.« Gewiß liegt auch hier eine Vermenschlichung vor: das Heidekraut wartet nicht. Aber wenn wir es im Sommer sehen, struppig, unansehnlich, dann denken wir daran, daß es in einiger Zeit den Grund mit dem Rot seiner Blüten zieren wird. Natürlich sind wir es, die warten, und die Vermenschlichung liegt eben darin, daß wir dem Heidekraut unser Empfinden beilegen. Dabei halten wir uns aber — ich möchte sagen: in dem Kreise, der der Pflanze durch die Natur gezogen ist. »Sie wartet auf ihr Blühen«, das heißt schließlich nichts anderes als: »sie wächst und grünt, bis sie eines Tages Blüten treibt«. Etwas wesentlich anderes ist es, wenn es heißt: »Die Gletscher spiegeln sich kokett in dem Bergsee« oder »die weißen Alpenberge schauen neugierig in die Straßen von Innsbruck«. Das ist eine sehr üble Vermenschlichung, das heißt die ruhigen, großen Linien im Antlitz der Natur durch kleinlich-menschliche Züge entstellen.

Ein weiteres Beispiel: »Die Latschenkiefer, die vor dem Sturm in die Knie sinkt und sich furchtsam dem Boden anschmiegt«. Daß die Kiefer am Boden Schutz findet, ist sicher, wir können es unmöglich vermeiden, auch einmal davon zu reden, daß sie Schutz sucht; mit diesem Ausdrucke ist freilich die Vermenschlichung schon da. Wir können nicht unterlassen, uns an der Stelle des Baumes zu fühlen, von dem wir wissen, daß er ein Leben lebt wie wir. Und wenn wir diesem Empfinden nachgeben, dann ist es nur noch ein Schritt zu dem Ausdrucke: »sie schmiegt sich furchtsam dem Boden an«. Dieses Wort dient aber nur der Verdeutlichung der Erscheinung, dies möchte also eine erlaubte Vermenschlichung sein, eine Vermenschlichung, die, wie in jenem Beispiele vom Heidekraut, im letzten Grunde nur im Ausdrucke liegt. Schließlich noch ein Beispiel dafür, wie die Vermenschlichung vielfach ganz und gar am Ausdrucke hängt. »Aber wie unter den Menschen ist's auch unter den Bäumen: einige trotzige Gesellen stehen auch jetzt noch aufrecht«. Trotzige Gesellen! Wenn wir sagen würden: »die Kiefer leistet dem Sturme Widerstand«, so würden wir dasselbe ohne Bild aussprechen (oder vielmehr, das Bild, in das wir sofort wieder hineingeraten sind, würde im eigentlichen Sinne gelten). Mit dem Ausdrucke »die Kiefer trotzt dem Sturme« stellt sich wiederum sofort die Vermenschlichung ein. Das Eigenschaftswort »trotzig« geht noch einen Schritt weiter und legt dem Baume eine menschliche Charaktereigenschaft bei.

Genug der Beispiele. Es ist aus ihnen zu ersehen, daß sich keine unumstößlichen Gesetze über das, was als erlaubt zu gelten hat, aufstellen lassen. Es ist auch nicht möglich, jedesmal durch eine übergenaue Untersuchung eine Vermenschlichung auf ihre Berechtigung

Digitized by Google

hin zu prüfen. Zuletzt entscheidet hier der Takt, der Geschmack, für den es keine geschriebenen Gesetze gibt. Können wir unser Problem aber nicht mit einem glatten Ja oder Nein lösen, so ist es dennoch nicht erlaubt, es daraufhin als nicht vorhanden zu betrachten.

Und nun diese Frage: Woher kommt unsere Neigung, der Natur stets unseren Stempel aufzudrücken? Warum geben wir der Natur, wenn wir von ihr sprechen, so gern menschliche Züge? Die Natur um uns her redet in mannigfaltigen Tönen zu uns, leise und heimlich bald, bald gewaltig und erschütternd. Unendlich ist ihre Vielgestaltigkeit. Das schneeschimmernde Hochgebirge, die weite Fläche der Heide, die liebliche Talaue und die überwältigende Größe des Meeres, der rasende Bergstrom und der stille, erlenumstandene Weiher, die violetten Wolkenballen des Gewitterhimmels und die duftigen goldenen Wölkchen, die die aufgehende Sonne verkünden: dies alles und noch unsagbar viel mehr bietet die Natur uns dar. Wir aber nehmen es nicht nur mit unseren Sinnen wahr, wir empfangen alle die Wunder mit fühlendem Herzen. Die Bilder der Natur erheitern uns und stimmen uns traurig, sie vermögen uns mit dem Gefühle des Erhabenen zu erfüllen. Was aber so eindringlich zu uns redet, was unser Gefühl so erregt, das können wir uns nicht tot und gefühllos vorstellen, das muß selber beseelt und mit einem Gefühl, verwandt dem unsrigen, begabt sein. Darum können wir Berg und Feld, Bäume und Wasser nicht rein beschreibend schildern, sondern wir reden von ihnen wie von fühlenden Wesen. Ernst steht die Kiefer, stolz ragt die Fichte, munter fließt das Bächlein und träumerisch ruht der Waldsee.

Es ist sicher viel Liebe darin, wenn die Menschen dergestalt den Naturdingen von ihrer Seele mitgeteilt haben, und indem der Mensch die Natur vermenschlichte, indem er Beziehungen zwischen sich und der Natur schuf, hat sicherlich sein Naturempfinden an Tiefe gewonnen.

Beziehungen zu der Natur bilden sich in der Entwicklung der Völker schon lange bevor sie zu der Stufe von Kulturvölkern aufsteigen. In jeder Hinsicht von der Gunst und Ungunst der Natur abhängig, ohne Kenntnisse und darum unfähig, sie geistig und tätig zu beherrschen, unterlagen sie ihrem Einflusse in weit stärkerem Maße als wir. Die Mächte der Natur aber mußten ihnen mehr feindlich als freundlich erscheinen. Überall nun, wo sie eine feindliche oder auch eine wohltätige Wirkung verspürten, da vermuteten sie dahinter als Ursache ein Wesen, ähnlich wie sie selber, nur mit höheren Kräften begabt. So offenbarte sich den Germanen in der Erscheinung von Blitz und Donner Tor, der den Hammer schwang, und wenn der Sturm auf dem Meere wütete, so war es für den Griechen Poseidon, der die Wogen mit seinem Dreizack aufrührte. Es war aber nicht ein poetisches Spiel der Phan-

Digitized by Google

tasie, das diese Gestalten schuf, sondern ein seelischer Zwang: die Kräfte der Umwelt, deren Einwirkung sie in den täglichen Kämpfen um ihr Leben an ihrem Leibe fühlten, forderten von ihnen, daß sie den Versuch machten, sich in den Erscheinungen zurechtzufinden. Eine »natürliche« Erklärung lag ihnen unendlich fern; daß lebende Wesen hinter den Erscheinungen der Natur stünden, war ihnen die nächstliegende Erklärung: als Äußerungen von Wesen, die dachten und empfanden wie sie selber, waren sie ihnen auf einmal nahe gerückt, es galt jetzt nur, das richtige Verhalten gegen jene Mächte zu beobachten. Indem also die großen Naturerscheinungen die Menschen mit der Forderung nach einer Erklärung bedrängten, ward es für sie zur Gewohnheit, die Natur zu verkörpern, und diese gewohnte Anschauung wurde nun auch auf diejenigen Naturerscheinungen übertragen, denen nicht die gleiche entscheidende Bedeutung für das Wohl und Wehe der Menschen zukam. So belebte der Grieche die Haine mit Dryaden, die weite Flut des Meeres mit Nereiden, Berg und Flur, Quell und Fluß bevölkerte sich mit Naturgottheiten; hier herrschte jedoch nur im minderen Grade oder zuletzt gar nicht mehr jener seelische Zwang, jetzt war es ein freies Spiel der Phantasie, das diese ungezählten Scharen von göttlichen Wesen ins Leben rief. Diese Gestalten standen in der innigsten Beziehung zu ihren Schöpfern, den Menschen, sie waren bis in alle Einzelheiten ein Ausfluß der Anschauungen, die diese von der Welt hatten. »Die großen Ansichten des Lebens waren damals in Gestalten, in Götter gebracht« (Goethe). Alle diese Gottheiten führten ein entschiedenes Leben, das sie in ihrem Wirken täglich bewiesen, denn alle diese Gottheiten hatten ihre Aufgabe, hatten etwas zu tun.

Diese mythologischen Personen sind uns alle wohlbekannt, wir kennen ihre Entstehung, ihre Wandlungen, Umbildungen und Zusammenhänge. Nur eins fehlt diesen wohlbekannten Gestalten heute: sie leben nicht mehr. Wir schöpfen unsere Kenntnis von ihnen aus Sage und Märchen, aber nicht aus der religiösen Anschauung. Das ist ihre Bedeutung für uns, daß sie unsere Phantasie unerhört bereicherten und noch bereichern. Darum schmücken sie wohl heute noch die Dichtung, ja die Dichtung mag mit Erfolg an den Göttergestalten weiterbilden, weiterdichten. Sollen wir es deshalb nicht gutheißen, wenn der Naturschilderer die Landschaft mit ihnen bevölkert? Wird er nicht den mannigfaltigen Ausdruck der Natur durch den ebenso vielgestaltigen Ausdruck dieser Fabelwesen vertiefen und die Stimmung beleben? Nein und abermals nein. Wir haben nicht den naiven Sinn mehr, dem Hain und Quell Göttergestalten gebaren, die mit unwiderstehlicher Gewalt den Glauben an ihr Dasein erzwangen.

Digitized by Google

Heute wachsen sie nicht mehr aus der Landschaft heraus, sondern wir holen sie aus toten Büchern und setzen sie in die Landschaft wie tönerne Gartenfiguren. Sie sind und bleiben der Landschaft im Grunde fremd, darum kommen sie der Landschaftsschilderung nicht zugute, sondern sind deren Zwecke zuwider. Damit ist das Falsche, das in dem Bevölkern der Landschaft liegt, recht eigentlich bewiesen. Der poetische Gehalt einer Landschaft will errungen sein, erlebt, erfühlt, nur dadurch wird er uns zu eigen. Man muß um ihn werben, nur dadurch wird man ihn erwerben. Niemand kann heute mehr glauben, die Poesie einer Landschaft damit zu erfassen, daß er irgend eine mythologische Figur mitten hineinsetzt. Sie stammt aus einem fremden Kulturkreise, sie ist fix und fertig übernommen und kann daher nimmermehr der Ausdruck eines lebendigen Gefühls sein, wie sie es einstmals war, da sie geschaffen wurde. Man stelle sich nur vor: jemand will das Meer schildern und redet von »Poseidons Reich«, oder er will das Erwachen des Tages malen und ruft Aurora zu Hilfe. Gar kein Zweifel: er versperrt sich damit selber jeden Zugang zur Natur.

So scheint also ohne weiteres festzustehen: Jedwede Verpersönlichung ist von Übel. Dennoch werden uns Zweifel aufsteigen, wenn wir bedenken, daß Goethe einen Fischer, einen Erlkönig gedichtet hat. In diesen Dichtungen treiben auch Phantasiegestalten ihr Wesen. Das aber rechtfertigt ihr Dasein: sie sind so wahr und echt, so natürlich und lebendig, daß wir nicht fragen, ob es solche Wesen auch wirklich gibt, daß sie vielmehr den Glauben an sich erzwingen. An die Nixe, die dem kühlen Wasser entsteigt und den Fischer in die Tiefe lockt, glauben wir nicht deshalb, weil wir durch Märchen und Sagen über Seejungfrauen unterrichtet sind, sondern sie rechtfertigt sich durch sich selbst. Wenn in dem Gedichte das feuchte Weib aus der Tiefe der Flut emportaucht, so entquillt ihr Wesen ganz und gar dem Wasser. Das Ungewisse dieses Elements, dessen glitzernde Fläche unbekannte Tiefen birgt, das daher Grauen einflößt und doch wieder rätselvoll lockt, gestaltet sich zu dem Bilde eines zauberhaft schönen, schmeichelnden Weibes, eine Vorstellung, an die der Dichter glaubt und die darum auch uns zwingt, daran zu glauben.

Vielleicht wird der Einwand erhoben: Das sind Gedichte, freie Spiele der Phantasie, hier ist das Fabulieren erlaubt, wir haben es aber mit der Landschaftsschilderung zu tun. Hören wir noch einmal Goethe. In einem Briefe an die Frau von Stein schreibt er im Oktober 1780: »Der Mond ist unendlich schön, ich bin durch die neuen Wege gelaufen, da sieht die Nacht himmlisch drein. Die Elfen sangen.« Die Elfen? Sind diese Elfen glaubhaft, oder sind sie literarischer Aufputz? Wir brauchen uns nicht auf Goethes dichterisches Ansehen zu berufen,

Digitized by Google

nicht darauf, daß wir ihn als »den Todfeind von Wortschällen« kennen. Goethe hat die Elfen in seiner dichterischen Anschauung geschaut, er hat ihr silbernes Singen gehört, und seine Vorstellung verdichtet sich zu den duftigen Versen, die er beifügt: »Um Mitternacht, wenn die Menschen erst schlafen«. Das ist auch hier wieder das Entscheidende: der Dichter glaubt an seine Gestalten. Er glaubt an sie? Nun, diese Wahrheit müssen wir schon mit einem Körnchen Salz genießen. Der Glaube des Dichters an die Gestalten seiner Phantasie bleibt immer ein Spiel. Alle Kunst ist ja ein Spiel, oftmals viel ernster freilich als alle Wirklichkeit. Ein Spiel, — wenn aber unsere Zeitungsschreiber Waldfeen und Berggeister in Bewegung setzen, so ist das nichts als eine leere Spielerei. Die Leute, die heute so schreiben, würden selber die Zumutung von sich weisen, als glaubten sie auch nur einen Augenblick wirklich an ihre Spukgestalten. Mit ihnen zu hantieren, ist aber so »poetisch«. Was ist das im Grunde für eine erbärmliche Theatermaskerade! Goethe hat recht, wenn er es lächerlich findet, das Natürliche abenteuerlich machen zu wollen (Brief an Frau von Stein vom 9. Dezember 1777).

Daß auch ein Heutiger aller Wirklichkeit zum Trotz an die Gestalten der Phantasie selber glauben und beim Leser den Glauben an sie erwecken kann, das haben wir noch in jüngster Zeit erlebt, als wir Gerhart Hauptmann in seinem »Griechischen Frühling« nach Hellas begleiten durften. Hauptmann hat lange das Land der Griechen mit der Seele gesucht. Er bereist es nicht, um Kapitäle zu studieren. Er sucht die Natur in ihrer besonderen Eigenart zu erfassen und nachfühlend zu begreifen, wie aus dem Grunde dieser Natur die Religion der Griechen, ihr Mythos, ihre gesamte Kultur hervorgewachsen ist, zu begreifen, wie diese Landschaft gerade diese Kultur hervorbringen mußte. Die Vereinigung von Natur- und Kulturanschauung steigert sich in ihm zu einer solchen Kraft der Vorstellung, daß auf dem Festplatze zu Olympia vor seinen Sinnen die wettkämpfenden Jünglinge erstehen, die mit ihren Kampfrufen die Luft erfüllen. Der sehnsüchtigen Inbrunst seiner Beschwörung vermögen auch die Gottheiten des Landes nicht zu widerstehen. Aus der fruchtbaren Landschaft von Eleusis erwächst ihm die Gestalt der mütterlichen Göttin Demeter. Beim Anblicke der ringsum sprossenden Frühlingsblumen erlebt er Eros als den Beherrscher der Natur und des höheren Lebens des Menschen. Ihm ist zumute, als wäre er nie etwas anderes als ein Diener der griechischen Götter gewesen. Und wie er in einem reizenden Verstecke, von Blumen umgeben, eine Grotte und eine Quelle findet, beleben sich Quell und Grotte mit Nymphen und Najaden; er pflückt Blumen und weiht sie den holden Göttinnen. Das ist alles schlicht

Digitized by Google

und ehrlich gesagt, man erkennt: hier ist kein Aufputzen, kein Zurschaustellen, keine Schönrednerei, es ist alles tiefinneres Erlebnis. Und der Erfolg: die Gestalten leben, es ist ganz erstaunlich, wie wirklich sie sind.

Alles in allem bestätigen Goethe und Hauptmann als bedeutende Ausnahmen die für alle kleineren Geister geltende Regel: daß jegliches Bevölkern von Übel ist. Es bewahrheitet sich hier wieder der bekannte Satz, dem man eine so unhöfliche Formung gegeben hat, daß dem Großen wohl ansteht, was dem Kleinen für immer verboten bleibt. Das kann freilich nicht bedeuten, daß der Große jede Verkehrtheit mit seinem Namen deckt. Nein, was der Kleine verdirbt, — der Große faßt es groß an und macht etwas Rechtes daraus.

Es wäre verlockend, der Frage nachzugehen, welche Bedeutung dem Bevölkern der Landschaft in der Malerei zukommt, doch würde uns das zu weit von unserem Wege abführen. Ich begnüge mich, die Behauptung hinzustellen, daß es hier im Grunde nicht anders ist als in der Landschaftsschilderung. Die Landschaftsmalerei ist gegenüber der Schilderung mit der Feder sogar im Nachteile: das gesprochene Wort rauscht vorüber, die gemalte Mythologie bleibt vor dem Auge stehen und bestimmt noch viel zwingender meine Vorstellung. Ist ein Gemälde, das die Erscheinung des Nebels auf der Waldwiese in all ihrem Zauber darstellt, nicht wertvoller als die schönsten tanzenden Elfen? Das ist aufrecht zu halten auch gegenüber Meistern der bevölkernden Landschaftsmalerei wie Schwind.

Scheinen ursprünglich in den vermenschlichenden Darstellungen die waltenden Kräfte der Natur selber Gestalt gewonnen zu haben, so wird mit zunehmendem Bewußtsein des Menschen die Gefahr größer und größer, daß der Mensch in solchen Gestaltungen nicht die Natur darstelle, sondern vielmehr sich selber, seine Gedanken, seine Empfindungen, seine Sehnsüchte. Sieht er die Natur an, wie sie ist, so erscheint sie ihm farblos und fremd, sie vermag ihm nichts zu sagen; sie rückt ihm erst menschlich näher, sie wird ihm vertraut, sobald er die Gestalten, die er selber geschaffen hat, in sie hineinsieht, sobald er sich selbst in die Natur hineinsieht.

Es ist das größte Geschenk, das die Natur ihrem treuen Jünger bescheren kann, wenn sie ihm die Augen für die eine große Erkenntnis öffnet: Wer die Natur schauen will, der muß alles Menschliche hinter sich lassen, er muß sich selbst hinter sich lassen samt seinen menschlichen Leidenschaften und Begehrungen. Er muß ruhig werden im Angesichte der Natur, ruhig und fromm. In dem Maße, als wir zu einem ruhigen, treuen Anschauen der Natur gelangen, fühlen wir, wie unsere Seele ihre Enge verläßt, wie sie ausgeweitet, wie sie gesteigert wird.

Digitized by Google

Einer ist Hoherpriester dieses Dienstes an der Natur: Goethe. Obwohl seine Werke fortwährende Selbstbekenntnisse sind, hielt er dennoch immerdar sein Auge unbeirrt der Natur, der Wirklichkeit zugewandt. »Richte dich auf die wirkliche Welt und suche sie auszusprechen«, so lautet seine Mahnung. Und Schiller gibt ihm in einem Briefe an Humboldt das Zeugnis: »Sie kennen seine solide Manier, immer von dem Objekt das Gesetz zu empfangen und aus der Natur der Sache heraus ihre Regeln abzuleiten«. Goethes gesamte Werke, seine Gedichte zumal, sind Äußerungen einer bewundernswerten Gegenständlichkeit. Diese hohe Tugend pflegt man vielfach bei weitem nicht nach Gebühr einzuschätzen. Aber wer sich bemüht hat, seine eigene innere Entwicklung in diese Richtung zu lenken, der weiß, daß diese Tätigkeit ihm nicht in den Schoß gefallen ist: um sie zu erringen, ist eine strenge Selbsterziehung, eine unaufhörliche Selbstentäußerung vonnöten. Goethe ist in der Erziehung zur Gegenständlichkeit Unzähligen je und je Lehrer und unübertreffliches Vorbild gewesen. Obschon aber die Menschheit in ihm einen untrüglichen Führer und Wegzeiger besitzt, kommen doch, seit er selber sich zur Wahrheit durchgerungen und sie gelehrt hat, immer wieder Zeiten, die von der Wahrheit abfallen, Zeiten, in denen die Menschen geradezu darauf versessen sind, die natürliche Ordnung umzukehren, an die Stelle der großen Welt ihr kleines Ich zu setzen. Gleich als gäbe es nicht mehr den unermeßlichen Reichtum rings um sie her, sehen sie in ihrem Ich ihr ganzes Erlebnis. Dieses Ich unaufhörlich zu betrachten, ihm die ganze Aufmerksamkeit zuzuwenden, werden sie nicht müde. Selbst im Angesichte der Natur kommen sie nicht von sich los. Wollen sie die Natur schildern, so reden sie von sich selber. Nicht um die Äußerungen der Natur ist es ihnen zu tun, die Natur liefert ihnen nur die Reize, die in ihnen seelische Erregungen auslösen, und diese subjektiven Erscheinungen sind es allein, denen sie einen Wert beilegen. Die Natur ist ihnen nichts als ein Spiegel, in dem sie sich selbst bewundern, vor dem sie sich drehen und wenden und mit großem Eifer jede kleinste Veränderung ihres Bildes, jede geringfügige Wandlung ihres Seelenzustandes beobachten und feststellen. Ein lächerlicher Anblick: dort, ruhig und groß die ewig-gewaltige Natur, und hier, sich reckend und spreizend, der kleine, selbstgefällige Narr.

Wo in der Schilderung das »Originelle« auffällig wird, wo es sich in den Vordergrund drängt, wird sogleich mit Recht unser Verdacht rege werden. Wenn jemand an Bäumen »hilfeschreiende Äste«, »gespenstisches Händeringen« und »tückisches Rumpfbiegen« beschreibt, — ist das noch Landschaftsschilderung? Welche Verlogenheit des Gefühls! Die Natur wird verzerrt, zerstückt, zerfetzt, und mit den Fetzen

Digitized by Google

putzt sich der sentimentale Hanswurst. Diese Verschrobenheiten sind nichts anderes als bengalische Flammen, die das in lächerlicher Pose sich blähende Menschlein bestrahlen sollen. Und der Eitle scheint zu sagen: Wendet von der Welt den Blick: sie ist nichts wert. Aber beachtet die zarten Schwingungen meiner Seele: sie bedeuten das wahre Weltgeschehen!

Wieder ist es Goethe, der das Krankhafte dieser Erscheinung klar erkannt und treffend bezeichnet hat. »Alle im Rückschreiten und in der Auflösung begriffenen Epochen«, sagt er zu Eckermann, »sind subjektiv, dagegen aber haben alle vorschreitenden Epochen eine objektive Richtung ... Jedes tüchtige Bestreben ... wendet sich aus dem Innern hinaus auf die Welt ...«

Wer dazu gelangt, angesichts der Natur sein Ich hinter sich zu lassen, sich mit den Sinnen und der Seele ganz der Natur hinzugeben, der wird ein Großes erleben: die Natur wird ihm seine Selbstentäußerung reichlich lohnen. Sie, die sich der rohen Menge immer sorgsam verschließt, sie öffnet sich ihm willig und läßt ihn in ihr Inneres blicken, durch Formen und Farben hindurch erschaut er ihre Seele.

Die Natur ist in ihrem inneren Leben von einem solchen Reichtum, einer solchen Mannigfaltigkeit, daß wir sie nie ausschöpfen, daß sie nie verarmt, daß sie den Menschen immer Neues zu geben hat. Diese Seele der Natur, sie ist eine andere in dem verborgenen Waldtale, wo das Bächlein zwischen Farnen rieselt und die Sonnenstrahlen auf dem sandigen Grunde spielen, eine andere am Strande des unermeßlichen Meeres, es verändert sie der lächelnde Frühling und der Novembersturm, der die kahlen Äste peitscht. Sie ist niemals die gleiche, ewig ist sie von wechselnden Stimmungen belebt. Stimmung! Wir wollen das Wort nicht falsch verstehen: es ist nicht gemeint die Stimmung, die der Mensch, der nicht sein Ich zurücklassen kann, in die Natur hineinträgt; wir reden von der Seele der Natur und ihrer wechselnden Stimmung. Sie wird nur derjenige von ihrem Antlitze ablesen, der sich der Natur hingibt, der sie still belauscht. Den Weg ins Innere der Natur wird auch der nicht finden, der kalt und wissenschaftlich Einzelheiten beobachtet und aus ihnen ein Gesamtbild zusammenzusetzen gedenkt. Gewiß entsteht ein treues Bild nur, wenn Auge und Ohr tätig und wachsam sind, wenn wir möglichst viele Einzelheiten scharf erfassen. Andernfalls, wenn die Einzelheiten nicht scharf gesehen und mit bestimmten Strichen wiedergegeben sind, kommt nur ein verschwommenes, blasses Bild zustande. Dennoch, das vortrefflich aus Einzelheiten zusammengesetzte Bild wird erst dann Leben und Seele gewinnen, wenn der Betrachter in der Landschaft selber das Leben und die Seele gespürt hat, wenn er davon ergriffen

Digitized by Google

worden ist und seine Ergriffenheit auch in der Schilderung webt. Und erst dann wird die Ergriffenheit sich auch dem Leser oder Hörer mitteilen. Wer es erlebt, wie dann, wenn er ganz seine Seele hingab, wenn er sich bereit machte zu empfangen, die Natur gleichsam sacht den Schleier fallen ließ, daß er einen Blick zu tun vermeinte in ein sonst verhülltes Geheimnis, den mutet dies fast wie ein geheimnisvoller Vorgang an: es ist, wie wenn mit einem Male eines Gottes Hand ihn berührt hätte. Er wird, wenn auch mit leisem Schauer, sich bewußt, wie innig er mit der Natur vertraut, wie er in ihr heimisch ist. Daß er der Allwaltenden unmittelbar ins Auge geschaut hat, das läßt aber vor allem in ihm das große Staunen wachsen, das als letztes, bestimmendes Gefühl dem unendlichen, ewigen Geheimnis gegenüber unsere Seele füllt.

Die Natur hat immer einen Gehalt. Davon kündet sie zuweilen so laut, daß jeder sie versteht. Oftmals aber redet sie nur eine für wenige vernehmliche Sprache. Diese Sprache zu verdeutlichen, sie verständlich zu machen, das ist dann die Aufgabe des Schilderers. Sie besteht nicht im bloßen Nachsagen dessen, was sein Ohr vernommen hat. In der Landschaft, in Naturvorgängen sind stets Bestandteile enthalten, die nur zufälliges Beiwerk sind, die nicht das ausdrücken helfen, was die Natur sagen will, Klänge, die die Harmonie stören. Diese hat der Schilderer zum Schweigen zu bringen, denen aber, die zu der Harmonie gehören, muß er zu um so reinerem und lauterem Tönen verhelfen, so wird das klar und deutlich zum Ausdrucke kommen, was wir die Stimmung der Natur, ihren Gehalt, ihre Seele nennen. Indem er der Natur helfen will, sich verständlich zu machen, muß er sichten, auswählen, muß er gestalten, »stilisieren«, und hier ist der Punkt, wo sich wieder das Menschliche einmischt.

Sollen wir das nun, gemäß unseren bisherigen Betrachtungen, verdammen? Aber nein, wir begrüßen es, denn die Natur erhält einen um so höheren Wert, wenn sich der menschliche Geist daran ordnend, gestaltend, Sinn gebend betätigt. Aber führt uns unser Gedankengang nicht damit zu unserem Ausgangspunkte zurück? Keineswegs: nicht eine Kreisbewegung ist es, die wir vollführen, sondern — um im Bilde zu bleiben — eine Schraubenlinie, die uns zu einem höher gelegenen Punkte hinleitet. Es ist eine natürliche und oft beobachtete Erscheinung, daß der einzelne Mensch in seinem inneren Werden diesen Entwicklungsgang durchläuft. In jungen Jahren nur mit seinem beschränkten Ich beschäftigt, fühlt er sich mit zunehmender Reife gedrängt, die engen Mauern, die ihn umgrenzen, zu sprengen. Der beklemmenden Enge überdrüssig, strebt er hinaus ins Weite, und hingebungsvoll wirft er sich der wirklichen Welt in die Arme. Aber

Digitized by Google

damit ist die Entwicklung nicht abgeschlossen. Je mehr er sich an der Welt bereichert, an der Welt wächst, um so mehr wird er danach streben, sein Ich der Wirklichkeit gegenüber zur Geltung zu bringen. Aber damit sinkt er in seiner Stellung zur Welt keineswegs auf jene erste Stufe zurück. Er ist ja nicht mehr der eng umschränkte Geist, wie er anfänglich der Welt gegenübertrat, er ist die ausgeweitete, an der Welt gereifte Persönlichkeit. Hat er aber auch nun die zweite Stufe der Entwicklung hinter sich gelassen, so ist dennoch das Erlebnis der Welt nicht mehr auszuschalten.

Mit all dem ist schon gesagt: nicht jeder darf sich unterfangen, die Wirklichkeit gestalten zu wollen; dieses Recht ist nur der reifen Persönlichkeit vorbehalten. Übt sie es aus, so werden wir dies immer gutheißen. Wenn aber gar ein Großer die Hand auf die Natur legt, so werden wir das aufs Freudigste begrüßen. Es kann gar nichts Besseres geschehen, als daß ein Mensch, der sich selbst geformt, gebildet hat — das Wort in seinem tiefsten Sinne verstanden —, seine Form auch den Dingen aufprägt.

Aber wenn wir so der gereiften Persönlichkeit das Recht, die Wirklichkeit zu gestalten, zuerkannt haben, so beunruhigt uns sofort die Frage: Stammt dann nicht alles, was wir aus der Natur herauszulesen vermeinen, aus dem Inneren des Menschen? Ist die Natur nicht im Grunde gleichgültig und wesenlos? Sind wir nicht einzig und allein die Gebenden? Gerade in dem tiefen Erleben der Natur, das immer auch ein Erleben unseres Selbst ist, kann dieser Gedanke aus unserem Inneren hervorspringen. Das würde also der Sinn des Wortes »Naturbeseelung« sein: die Natur ist tot, wir beleben sie, sie ist seelenlos, wir beseelen sie. Wenn Stifter die Wasser abendlicher rauschen läßt und Hauptmann von dem fruchtbaren Rauschen der Bäume spricht, ist es nicht lediglich der Mensch, der hier sein Gefühl in die fühllose Natur hineinträgt? Geht es uns nicht wie Wilhelm Meister, »als er den ganzen Reichtum seines Gefühls auf sie hinübertrug und sich dabei als Bettler ansah, der bloß von ihren Almosen lebte?«

Auch Stifter hat vor dieser Frage gestanden. Er sagt: »Es liegt ein Anstand, ich möchte sagen, ein Ausdruck von Tugend in dem von Menschenhänden noch nicht berührten Anblicke der Natur, dem sich die Seele beugen muß, als etwas Keuschem und Göttlichem, — und doch ist es zuletzt die Seele allein, die all ihre innere Größe hinaus in das Gleichnis der Natur legt.« Und von Goethe stammt der Ausspruch: »Die Natur ist eine Gans, man muß sie erst zu etwas machen«, ein Wort, das in dem Munde eines anderen ein Frevel oder eine Albernheit wäre.

Digitized by Google

Vielleicht wird des Rätsels Lösung sein, daß — dieses Rätsel überhaupt nicht gelöst werden kann. Wir werden die Oberflächlichen sagen lassen: So ist es und nicht anders, und werden uns für unser Teil an der Gegensätzlichkeit (Polarität) freuen, innerhalb deren wir uns je nach der Stimmung unseres Erlebens freibeschwingt bewegen, ohne es nötig zu haben, uns auf einem festen Punkte niederzulassen. Es ist wie der Goethesche Rhythmus von Systole und Diastole, wie ein Wechsel zentrifugaler und zentripetaler Kräfte. Das eine Mal wird uns also unsere Ehrfurcht der Natur zu Füßen werfen, voll Demut werden wir stammeln: Du Herrliche, lass' uns deine frommen Priester, lass' uns dein Mundstück sein, ein andermal werden wir uns als die gebietenden Herren fühlen, als die Schöpfer, denen die Natur nichts ist als der Stoff, in dem wir arbeiten.

Wir würden uns nicht scheuen, bei der Anschauung der Gegensätzlichkeit stehen zu bleiben. Es wäre das ja nicht der einzige Fall, wo unser tiefstes Fragen auf eine solche Gegensätzlichkeit als auf ein Letztes stößt. Dennoch dürfte es uns vielleicht gelingen, diesen Standpunkt zu überwinden.

Wenn der Mensch sich ganz der Natur hingibt, ganz mit ihr eins zu werden trachtet, ist es dann letzten Endes noch recht, von einem Gegensatze zwischen Mensch und Natur zu reden? Ist, was in unserem Herzen schlägt und was da draußen im All lebt und webt, nicht im letzten Grunde ein und dasselbe?

Es ist mir wohl bewußt, daß das keine ästhetische Betrachtungsweise ist. Wir enden hier in einer Anschauung, die nichts anderes als eine Art Mystik ist, aber können wir anders, wo wir den letzten, großen Geheimnissen gegenüberstehen?

Digitized by Google

III.

Wilhelm Meisters Lehrjahre und Jean Pauls Titan.

Von

Lucie Stern.

1. Kapitel: Titan und Wilhelm Meister als Bildungsromane.

Man kann den Wilhelm Meister und den Titan beide als Bildungsromane bezeichnen, insofern in diesen Werken das Reifwerden eines jungen Menschen geschildert wird, der nach vielen Irrungen sein Ziel und seinen Beruf findet. Jedoch kommt dem Titan die Bezeichnung »Bildungsroman« nicht in demselben Maße zu wie dem Wilhelm Meister. Der Goethesche Roman ist »Bildungsroman« nach Form und Inhalt: der Titel »Wilhelm Meisters Lehrjahre« bezeichnet nicht nur den Gang der Handlung, sondern Wilhelms Lehrjahre machen auch das eigentliche Problem des Romanes aus. Demgegenüber erscheint der Titan als Bildungsroman im wesentlichen nur der Form nach: am Bildungsgange Albanos reiht sich die Handlung auf, doch dieser Bildungsgang bildet nicht das Zentralproblem des Romans wie der Wilhelms im Meister, sondern, wie schon der Titel sagt, ist hier der titanische Mensch der Gegenstand. Nur im Zusammenhang mit diesem Hauptproblem hat der Bildungsfaktor im Titan seine Stelle: der Selbstzerstörung der titanischen Naturen wird die Heranbildung des harmonischen Menschen gegenübergestellt, dem es gelingt, den Zeitgeist, den Titanismus, der auch in seinem Blute liegt, zu überwinden. Das Bildungsproblem hat also im Titan eine andere Bedeutung und Stellung innerhalb des Romans, und außerdem unterscheidet es sich auch seinem Inhalt nach wesentlich von dem Bildungsgedanken im Meister. Erstens handelt es sich für Goethe um die Bildung überhaupt, für Jean Paul um die Bildung des Genies. Darin unterscheidet sich der Titan nicht von den beiden früheren Bildungsromanen Jean Pauls, der Unsichtbaren Loge und dem Hesperus, bei denen es sich ebenfalls um die Bildung des genialen Menschen handelt; doch ist das Genie, wie auch sein Bildungsdrang und -ziel weiter, allgemeiner und zugleich bestimmter als in den früheren Werken, bei denen es auf den künstlerisch empfin-

Digitized by Google

denden Menschen und seinen Weg zur Tugend ankam, während es sich bei dem seelisch reicheren Albano um Auswirkung seiner sämtlichen Kräfte, um Tätigkeit überhaupt und dann um den bestimmten Beruf: den des Fürsten handelt. Und zweitens hat der Begriff »Bildung« für Goethe einen andern Sinn als für Jean Paul: Für Goethe bedeutet Bildung die Auseinandersetzung des Ichs mit der Umwelt und mit seinen eigenen, einander widerstrebenden Kräften. Wilhelm erstrebt, seine Umwelt zu erkennen und aus dieser Erkenntnis heraus als organisches Glied in diese Umwelt hineinzuwachsen. Albano dagegen steht in einem rein seelischen Konflikt; ihm geht es um die gleichmäßige Ausbildung und Harmonisierung seiner Kräfte. Als der Lektor Augusti seinen Zögling Albano zum ersten Male sieht, liest er »durch langes Anschauen auf seinem Gesichte ... was sich widersprach: Kälte — Wärme — Unschuld und Sanftmut — am leichtesten Trotz und Kraft«. Schoppe erwidert ihm darauf: »Ihm selber mag es noch schwerer werden, einen solchen Kongreß kriegführender Mächte in sich zu einem Friedenskongreß zusammenzuzwingen [1].« Was seine Einfügung in die Umwelt betrifft, so wird Albano eher ein »Organ in dem Ganzen des Alliebenden« [2]), wie Jacobi einmal Sillys Verhältnis zum Leben ausdrückt, als daß er ein Glied in der menschlichen Gesellschaft würde, wie Wilhelm Meister es tatsächlich wird. Wie bereits die Titel sagen, handelt es sich in den »Lehrjahren« um ein Problem der Lebensführung, im Titan um eine besondere menschliche Seins-Art. Im Wilhelm Meister ist die Außenwelt dem Menschen gleichgeordnet, Subjekt und objektive Werte stehen in beständiger Wechselwirkung; alles, was Wilhelm erlebt, bildet ihn. Dagegen ist von einem von außen kommenden wirklich umformenden Einfluß bei Albano nur in den Knabenjahren, in denen ihm bestimmte Bildungselemente auf besondere Weise vermittelt werden, die Rede; sobald er seiner Seele bewußt ist, geht von ihr alle bildende Kraft aus. Das feine Gefühl des alten Gleim trifft das Richtige, wenn er, nachdem er den Titan zu lesen angefangen, am 9. Juni 1800 an Jean Paul schreibt: »So viel seh' ich, Ihr Albano erzieht sich selbst, oder Gott erzieht ihn« [3]). Bei Goethe ist »die Welt der eigentliche Gegenstand, und der Held ist mehr das Objekt, an dem die bildende Wirkung der Welt aufgezeigt wird« [4]). Diese Stellung des Menschen zur Welt bringt notwendig mit sich eine gewisse Passivität des Helden, die Jean Paul zu heftigem Widerspruch reizt. Albano ist — schon in den Studien-

[1]) Hempelsche Ausgabe 24.
[2]) Allwill 53.
[3]) Denkw. III, 57.
[4]) Gundolf, Goethe 514.

Digitized by Google

heften [1]), die vor der Kenntnis des Meister entstanden sind — als aktiv und bildungsgierig beschrieben. Dies war gerade der Sprung vom Werther zum Wilhelm Meister: daß der Dichter nicht nur sein Ich darstellt, sondern sich zu einem Aufnahmeorgan der Welt verwandelt und dadurch der Gnade: der Offenbarung des Ganzen — teilhaftig wird [2]). Diese neue Einstellung Goethes zur Welt ist für Jean Paul unannehmbar; er tadelt die ironische Objektivität des Dichters, welche Friedrich Schlegel am Meister verehrt. Der Titan geht wie der Werther vom Individuum aus. Doch bedeutet der Titan einen Schritt von der Wertherströmung zur Art des Meister hin, insofern Jean Paul hier eine Synthese von Individuum und Wirklichkeit sucht. Die weltflüchtende Sentimentalität des Hesperus wird überwunden: Liane stirbt, und Spener kommt als Gestalt wie als Künder seiner Weltanschauung dieselbe Rolle zu wie der schönen Seele im Meister: er bezeichnet einen Menschentyp und ein Lebensideal, das geschätzt wird, dem aber ein anderes, höheres gegenübersteht: das des tätigen, der Erde zugewandten Menschen. Albano zieht sich nicht wie der Werther vereinsamt in sein Inneres zurück, er fürchtet nicht wie der Viktor des Hesperus durch das Leben Schaden an seiner Seele zu nehmen, sondern er schlägt eine Brücke von der Welt seiner Seele — dem Reich der Ideale — zu dem der Wirklichkeit. Während im Hesperus ein zentrifugaler Zug vorherrschend ist: der Drang des Menschen, sich in die Welt zu ergießen, in die Unendlichkeit sich ausströmen zu lassen, liegt im Titan ein zentripetaler Zug: das Streben des Menschen, die Welt in sich zu bannen. Eine gewisse Spannung zwischen Ideal und Wirklichkeit bleibt vorhanden, doch wird sie nicht wie im Werther und im Hesperus stets aufs neue schmerzlich und resignierend empfunden. Im Studienheft »Geschichte« notiert sich Jean Paul: »Sein größter Fehler, daß er das Ideal in der Wirklichkeit sehen und haben will«, und schon im Studienheft »Genie« notiert er: »Die Ehe heile ihn: er sehe, daß man das Idealische nie außer sich suchen müsse.« Darin liegt das Neue im Titan in bezug auf das Verhältnis von Ideal und Wirklichkeit: daß die Tatsache, das Ideal nicht in der Wirklichkeit gefunden werden kann, wird ohne Bitternis und Weltabwendung aufgenommen und der Held macht den Versuch, die Wirklichkeit, wie er sie vorfindet, nach seinem Wunschbild zu formen. Von Albano heißt es, als er Fürst wird: »Aus dem hellen freien Ätherkreise des ewig Guten ließ er sich nicht herabziehen in die schmutzige Landenge

[1]) Kapitel 19 aus Jean Pauls Nachlaß. Charaktereheft unter den Zügen Albanos: »Sein Hauptzug . . .« »Sein Hang nach Vollendung und Rundung«.

[2]) S. Georg von Lukacs: Die Theorie des Romans 243. Zeitschr. f. Ästhetik Bd. XI.

Digitized by Google

des gemeinen Seins — ein höheres Reich, als was ein metallener Zepter regiert, eines, das der Mensch erst erschafft, um es zu beherrschen, tat sich ihm auf — im kleinen und in jedem Ländchen war etwas Großes, nicht die Volksmenge, sondern das Volksglück — höchste Gerechtigkeit war sein Entschluß ...« [1]). Nun muß man allerdings sagen, daß diese Synthese zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Ideal und Wirklichkeit mehr gesucht als gefunden wird. Denn bei der Lebensfremdheit Albanos kann man sich nicht recht vorstellen, wie er nun seine Pläne verwirklichen wird, und so ist man geneigt, die Brücke, welche von seiner Gedankenwelt zu seinem auf der Erde befindlichen Fürstentum führt, eher für einen schönen Regenbogen zu halten, als für eine tragfähige Fahrstraße. Trotz der Überwindung der Sentimentalität und der Wirklichkeitsfeindschaft, die sich bei Jean Paul während der Arbeit selbst vollzieht, bleibt für Jean Paul als wesentlicher Unterschied zu Goethe: der Dualismus zwischen dem Reich der Ideale und der Wirklichkeit, der zwar in einer höhern Einheit, aber nur vorübergehend sich aufheben kann [2]); die Einheit in dem Goetheschen Roman, wo die Ideale in der Wirklichkeit der Kulturwelt gefunden werden, bleibt Jean Paul fremd, ja tadelnswert: in der »kleinen Nachschule zur aesthetischen Vorschule« fordert er vom Dichter, er solle nicht wie Goethe bloß das nahe Grün der Erde malen, »sondern auch das tiefe Blau des Himmels wie Klopstock, das am Ende doch länger Farbe hält als das erbleichende Grün« [3]). Aus dieser verschiedenen Einstellung, die Jean Paul und Goethe der Welt gegenüber haben, erklärt sich eine Verschiedenheit ihres künstlerischen Schaffens: Goethe erwächst nach der italienischen Reise sein Dichten aus dem Schauen, einer rezeptiven Fähigkeit, während für Jean Paul die spontanen Kräfte der Phantasie und des Gefühls stets die Wurzeln seines Schaffens sind. Den Zwiespalt im Schaffen zwischen Anspannung und Lässigkeit, zwischen Objektivität und Subjektivität hat Jean Paul im Titan überwunden, die viel tiefer sitzende Zwiespältigkeit seines Wesens jedoch bleibt bestehen; sie offenbart sich in der Selbstdarstellung, die Jean Paul im Titan gab: in der Gestalt Schoppes. Ist nun festgestellt, daß der Titan in anderem Umfang, Inhalt und Bedeutung Bildungsroman ist als der Meister, so wird eine Analyse beider

[1]) H. 688.

[2]) Vgl. Briefe an Jacobi (16. August 1802), hier antwortet Jean Paul auf Jacobis Frage, was sein Ernst im Titan sei: »Mein Ernst ist das überirdische bedeckte Reich, das sogar der hiesigen Nichtigkeit noch sich unterbauet, das Reich der Gottheit und Unsterblichkeit und der Kraft. Ohne das gibts in der Lebensöde nur Seufzer und Tod. Mein ganzes Leben zog darauf zu, nie ließ ich es ...« Br. a. Jacobi 99 f.

[3]) H. 53. Teil, 207.

Digitized by Google

Werke eine tiefergehende Verschiedenheit, ja Gegensätzlichkeit beider Romane ergeben. Eine solche Gegenüberstellung zweier Dichtungen erscheint in diesem Fall nicht nur erlaubt, sondern geboten: am Wilhelm Meister ist kein Dichter um die Wende des 18. Jahrhunderts vorbeigegangen, ohne — theoretisch oder praktisch — zum Meister Stellung genommen zu haben — wie kein Philosoph jener Zeit um die Auseinandersetzung mit der Kantischen Philosophie herumkam. So hat auch Jean Paul in Briefen und in der Ästhetischen Vorschule sich vielmals zum Meister geäußert und oft den Titan ihm als ein Kunstwerk anderer Art gegenübergestellt.

2. Kapitel: Handlung im Titan und im Meister.

Es findet sich, betrachtet man zuerst einmal die Handlung des Titan, trotz der Verschiedenheit seines Stoffes mit dem Wilhelm Meister — Goethe breitet die Wirklichkeit voll aus, Jean Paul entfaltet das Innenleben seiner Menschen — eine gewisse Übereinstimmung beider Romane in Schema und Struktur. Im Schema: beide Werke führen einen jungen Menschen durch Irrtümer zu seinem Ziel, beiden ist gemeinsam, das — wie Dilthey sagt — »schöne, ja für einen Bildungsroman geradezu klassische Motiv, durch das flüchtige frühe Erscheinen der Geliebten der Entwicklung und ihrer Darstellung im voraus Einheit und Zusammenhang, durch ihr Verschwinden dann wieder Freiheit für die mannigfaltigsten Verhältnisse, endlich durch das Wiederfinden einen gewissermaßen providenziellen Abschluß zu geben ...« Dies Motiv, sagt Dilthey, »hat sich seit Wilhelm Meister so tief in die Phantasie der Romandichter geprägt, als ob die Natur selber darauf führe, weil es so einfach ist. Auch die Gruppierung des Titan ... folgt demselben Schema«[1]). Dilthey nimmt an, daß Jean Paul dies Motiv durch den Wilhelm Meister gekommen sei; dies läßt sich jedoch nicht aufrechterhalten: denn einmal hat Jean Paul dies Schema — und zwar einfacher und dem Meister ähnlicher — bereits in der Unsichtbaren Loge und dem Hesperus verwandt und zweitens gibt das Studienheft »Genie« ein sicher vor dem Erscheinen des Meister aufnotiertes solches Schema an: »Albano muß gleich anfangs in die Beste verliebt sein, dann von ihr getrennt werden und zugleich gebessert sie wiederfinden«. Eine weitere Übereinstimmung im Schema liegt ferner darin, daß in beiden Romanen die Kindheit des Helden erst erzählt wird, nachdem dieser als junger Mann aufgetreten ist.

[1]) Dilthey, Das Erlebnis und die Dichtung, 323.

Digitized by Google

Goethe hat diesen Weg wohl gewählt, weil die Kindheitsgeschichte Wilhelms, die er in der theatralischen Sendung breit ausgemalt hatte, wo sie Wilhelms Weg zur Bühne vorbereiten sollte, nun, wo es in den Lehrjahren auf Wilhelms Bildungsgang ankam, von geringerer Bedeutung war [1]). Er schränkte sie daher in ihrem Umfang ein und wies ihr im Ablauf der Erzählung eine untergeordnete Stellung an. Was Jean Paul zu einer Einflechtung der Kindheitsgeschichte in seinen Roman bewog — die er später bedauerte, weil sie den Fluß der Erzählung störend unterbricht —, war wohl seine Ansicht, daß der Held in einem Alter vor den Leser treten müsse, das diesem ermöglicht, sein Wesen zu erkennen und sich für ihn zu interessieren, eine Ansicht, die sich in den Studienheften wie in der Ästhetischen Vorschule ausgesprochen findet. Daß Jean Paul schon vor der Kenntnis des Meister die Absicht hatte, die Kindheit des Helden erst nach dessen erstem Auftreten zu erzählen, geht aus Notizen des Studienheftes »Genie« hervor. Die Übereinstimmung der Lehrjahre und des Titan in der Struktur beider Romane besteht in folgendem: Die Handlung im Meister wird im wesentlichen durch zwei Motive in Bewegung gesetzt: 1. durch das Reagieren des Helden auf die Umwelt und 2. durch die geheimnisvolle Leitung (Wilhelms durch die Turmgesellschaft). Bei Jean Paul finden sich diese Motive ebenfalls — nur mit anderer Bedeutung — wovon später noch zu reden sein wird — und dazu tritt ein drittes: der Erziehungsplan für Albano. Im Meister hat der geheimnisvolle Bund zugleich pädagogische Absicht und Ausübung, und gerade diesen Umstand bekämpft Jean Paul, da für ihn das Geheimnisvolle nie zugleich ein Vernunftprinzip sein kann. Bei ihm ist die Lenkung des Helden ein Wunderwerk der Phantasie, von dem man glauben könnte, es sei unter dem Einfluß des Meister entstanden, widerspräche dem nicht die Tatsache, daß sich bereits im Studienheft »Geschichte« die durch Notizen des Genieheftes vorbereitete Bemerkung findet: »Die Geschichte wird nicht anders als durch eine romantische Voraussetzung gut.« Getrennt von dieser phantastischen Leitung verwirklicht Jean Paul seine pädagogischen Tendenzen in einem besonderen Erziehungsplan für Albano.

Wir betrachten zuerst das erste Moment: das Reagieren des Helden auf die Umwelt. Auf die Art des Helden wird später näher eingegangen, hier sei untersucht, was als Umwelt in beiden Romanen auftritt. Im Meister besteht die Umwelt aus einer gesellschaftlich gegliederten Menschenwelt, im Titan aus Menschen und aus Landschaften. Im Meister durchschreitet Wilhelm eine Gesellschaft,

[1]) Gundolf, Goethe 514.

Digitized by Google

die nach Ständen, Berufsarten, Leistungen für die Gesamtheit gegliedert ist. Albano treten Menschen nahe, die sich unterscheiden durch die verschiedene Qualität ihres Herzens und den größeren oder geringeren Anteil an der titanischen Natur. Bei Goethe wird das Verhältnis zur Umwelt bezeichnet durch seine hingebende Liebe an alles Gewordene und Bestehende, durch seine Ehrfurcht vor dem Recht und der Bedeutung jeden Dinges. Jean Paul dagegen freut sich an der Möglichkeit, alles willkürlich verändern zu können und vor allem mit dem Schicksal umzuspringen nach seiner Phantasie; dieser Freude hat er in der geheimnisvollen Lenkung durch den zauberischen Oheim Genüge getan. Während Goethe sich willig dem Strom des zeitlichen Geschehens hingibt, versucht Jean Paul oftmals eine Durchbrechung der Sukzession; hierher gehören auch die willkürlichen Unterbrechungen der Erzählung durch die Einmengung des Autors. Goethe führt den Wilhelm Meister durch die verschiedensten Stände der Gesellschaft hindurch, so daß Wilhelm die Welt in möglichster Totalität zu sehen bekommt. Albano bewegt sich nur in dem Kreise, dem er entstammt: der Welt des Adels, in der Jean Paul größere Freiheit und Allgemeinheit als in anderen Kreisen fand.

Es erscheint notwendig, hier kurz auf das Verhältnis der beiden Dichter zur Gesellschaft einzugehen. Für Goethe sind die Gebilde des gesellschaftlichen Lebens notwendige Formen menschlicher Gemeinschaft; sie werden als solche bejaht und als Veranlassung des Auswirkens freier Menschlichkeit erblickt[1]). Dagegen steht Jean Paul, als Rousseaufolger, der Gesellschafts- und Kulturwelt skeptisch gegenüber. Was nun das Verhältnis beider Dichter zur sogenannten »guten Gesellschaft« im besonderen angeht, so läßt sich sagen: Goethe ist noch ein Kind des *ancien régime,* er nimmt die vornehme Gesellschaft noch als positiven Bildungsfaktor hin. Ja, ein besonderer Glanz fällt hier auf den Adel. Er ist gewissermaßen die Synthese aus dem Bürgertum, dessen Formen keinen lebensvollen Inhalt mehr umschließen, und der Theaterwelt, die ein bedeutungsvoller Kulturfaktor ist, aber keine Form gefunden hat, in der das Leben ihrer Mitglieder gebändigt wäre: der Adel dagegen repräsentiert das Ideal schöner, maßvoller Lebensbeherrschung. Im Rahmen dieses Standes soll sich, wenn auch auf einen begrenzten Kreis beschränkt, eine allgemeine und umfassende kulturelle Blüte entfalten, welche die Lösung der verschiedensten individuellen Geschicke in sich aufzunehmen vermag[2]). Der geheimnisvolle Plan der Leitung Wilhelms geht daher vom Adel aus, und sein

[1]) Lukacs 406 f.
[2]) Lukacs 423.

Digitized by Google

Weg führt ihn von dem Bürgertum, dem er entstammt, durch die Theateratmosphäre in den Bildungskreis des Adels. Ganz anders steht Jean Paul zur vornehmen Gesellschaft; er ist Revolutionär und auch politisch, ebenso wie Hippel, Rousseaus Schüler; aus seiner Opposition gegen die Aristokratie ist er nie herausgekommen. Hierin ist Jean Paul von Jacobi wesentlich verschieden; dessen Helden sind stets *hommes du monde,* die, obschon sie den Gesetzen der guten Gesellschaft zuwiderhandeln, doch deren Glieder bleiben. Jean Paul dagegen ist das Weltmännische stets Zeichen negativen Charakters. Der geniale Mensch ist ihm ein über Gesellschaftsordnungen stehendes Einzelwesen; Vertreter von Ständen hat er nie anders als satirisch behandelt. Seine Abneigung gegen die vornehme Gesellschaft kommt im Titan deutlich genug zum Ausdruck, so daß er nicht zu Unrecht es als Paradoxie empfand, den Roman Fürstinnen (den vier Schwestern auf dem Thron) zu widmen [1]). Der Hof erscheint ihm gerade darum so geeignet zum Schauplatz seiner Figuren, weil ihre Krankhaftigkeit, ihr Titanismus in solchem Milieu begründet liegt. Im Titan selbst sagt er, er habe am Hofe den Egoismus, die Libertinage und das Müßiggehen nahe vor Augen, »denn diese Schwämme und Moose säete das Schicksal so weit, als es konnte, in die höheren Stände hinauf, weil sie in den niedern und breitern zu sehr ausgegriffen und sie ausgesogen hätten« [2]). In dieser Ansicht vom Hofleben ist das Motiv begründet [3]), daß Albano erst nach erlangter Reife seinen hohen Stand erfährt, und daß dem Jüngling bis zum zwanzigsten Jahr die Residenzstadt zu betreten verboten ist. Bedeutet also für Jean Paul die vornehme Welt eine charakterzersetzende, gefährliche Atmosphäre, so bleibt sie anderseits ihm als einem Armen, der nie ganz heimisch in ihr wurde, stets ein Stück Romantik, eine Verführung, ein Märchen und ein Phantasiereich und kommt als solches seiner Freude an Phantasieorgien entgegen wie seiner psychologischen Tendenz: außergewöhnliche Seelenzustände in abenteuerlicher Welt darzustellen.

Zu dieser großen Phantasiewelt gehören dann noch vor allem die Landschaften. Auch im Meister kommen Naturschilderungen vor, doch spielen sie keine wichtige Rolle. Im Titan dagegen bilden sie einen wesentlichen Bestandteil des Romans. In dieser Art der Zusammensetzung der Umwelt: aus Mensch und Landschaft steht der Titan dem Werther näher als dem Meister. Große Naturschilderungen hat Jean Paul schon vor der Ausführung des Titan für den Roman

[1]) Briefwechsel mit Christian Otto III, 160.
[2]) H. 49.
[3]) Das außerdem noch eine äußerliche Motivierung hat.

Digitized by Google

geplant, in den Studienheften jedoch nur angedeutet. Am 4. April 96 schreibt er an Otto, des Titans wegen habe er kaum das Herz, sich im Siebenkäs Naturschilderungen zu überlassen; »dort drinnen (im Titan) sollen sie alle brennen und funkeln [1].« Es ist nötig, hier näher auf das Naturgefühl einzugehen, das diesen Schilderungen zugrunde liegt. Wie Rousseau schildert Jean Paul nicht die gesehene Landschaft, sondern die vorgestellte. In dieser Richtung liegen auch spätere Äußerungen Jean Pauls: zu Tieck sagt er, er schildere die Gegenden am liebsten, die er nie gesehen, und würde auch den Anblick derselben vermeiden, weil ihn die Wirklichkeit nur stören möchte [2]; er betont, daß niemals die wirkliche Natur Urbild des poetischen Nachbilds sei, sondern stets die Idee, da jede Natur erst durch den Dichter dichterisch werde. So hat er die italienischen Landschaften des Titan nie gesehen [3]. Jean Pauls Landschaften unterscheiden sich jedoch von den Rousseauschen Naturbetrachtungen insofern, als ihnen der antithetische, daher rationale Charakter fehlt, der jenen — trotz Rousseaus Heimatsgefühl — eignet. Für Rousseau erhält die Natur erst dadurch ihre Bedeutung für den Menschen, daß sie im Gegensatz zur Kultur empfunden wird, eine Funktion, welche der Natur auch bei Hippel zufällt [4]. Jean Paul dagegen hat ein unmittelbares, d. h. durch keine Reflexion gebrochenes Gefühl für die Natur, eine Liebe, die den Menschen mit der Natur eint. Auch hierin zeigt sich eine Verwandtschaft des Titan mit dem Werther, eben in diesem schwelgerischen Naturgefühl, das die Trennung aufhebt zwischen Mensch und Natur. Doch besteht auch ein wesentlicher Unterschied: Jean Paul ist — mindestens im Titan — kein Pantheist. Während im Werther der Mensch seine Verwandtschaft mit Tier, Pflanze und Stein empfindet und selbst ganz in der göttlichen Natur aufgehen will, bezieht Jean Paul den Menschen nicht in den Kosmos zurück, sondern ihm ist die Landschaft Ausstrahlung des Menschen, als *état d'âme* bezieht er sie in die menschliche Seele hinein. In einem Gespräch mit Varnhagen sagt Jean Paul zu diesem: »Um eine Gegend dichterisch aufzufassen, dürfe der Dichter nicht bei ihr anfangen, sondern er müsse die Brust des Menschen zur *camera obscura* machen, und in dieser die Gegend anschauen [5]« Eine Stelle aus dem Titan selbst sei hier noch angeführt: Albano »war, als wisse er nichts, als sei er ein Gedanke, und hier trat ihn auf eine wunderbare neue Weise das Gefühl an: das ist die Welt —

[1] Br. m. O. 305 f.
[2] Tiecks Schriften 23, 45.
[3] Vgl. sein Gespräch mit Varnhagen. J. P.s Persönl. 69.
[4] Vgl. z. B. Lebensläufe I, 220 ff.
[5] Berend, J. P.s Persönl. 69.

Digitized by Google

Du bist auf der Welt — er war ein Wesen mit ihr — alles war ein Leben, Wolken und Menschen und Bäume. Er fühlte sich von unzähligen Polypenarmen ergriffen und zugleich mit ihnen verschlungen und doch fortrinnend im unendlichen Herz[1]).« Nicht wird wie im Werther der Mensch als ein Stück Natur aufgefaßt, sondern vielmehr die Naturerscheinungen als menschliche Wesen. Im Studienheft No. 2 zum 2. Band des Titan schreibt Jean Paul sich auf: »Bäume nich wie Meubeln, sondern wie lebende Wesen.« Im Titan heißt es: »Er trat in den Fluß und ging mit ihm hinaus vor eine rege warme Ebene voll Dörfer, und aus ihnen klang der Sonntag, und aus den Ährenfeldern fuhren Lerchen, und an den Bergen krochen Menschen Steige hinauf, die Bäume regten sich als Lebendige, und die fernen Menschen schienen festzuwurzeln und wurden nur Schößlinge an der tiefen Rinde des ungeheuren Lebensbaumes[2]).« Und die Ästhetische Vorschule sagt: »Die Natur ist für den Menschen in ewiger Menschwerdung begriffen, bis sogar auf ihre Gestalt; die Sonne hat für ihn ein Vollgesicht, der halbe Mond ein Halbgesicht, die Sterne doch Augen, Alles lebt den Lebendigen, und es gibt im Universum nur Scheinleichen, nicht Scheinleben. Allein das ist eben der prosaische und poetische Unterschied, oder die Frage, welche Seele die Natur beseele, ob ein Sklavenkapitän oder ein Homer[3]).« Doch geht diese Beseelung niemals so weit wie bei den Romantikern, nie wird das so beseelte Wesen zu einem selbständigen, wie es etwa in Tiecks Naturmärchen auftritt. Das Dämonische gibt es für Jean Paul nicht in der Natur, denn sie ist stets dem Menschen unterworfen oder — Gott; es haftet der Natur die Formung durch die menschliche Seele an. So ist für Jean Paul die Natur nie etwas ganz Außermenschliches, und die im 18. Jahrhundert so beliebte Gegenüberstellung von Mensch und Natur — wie sie etwa Klopstocks Ode auf den Zürcher See einleitet — ist für ihn undenkbar. Daher bezaubert ihn persönlich die Natur am meisten, in welcher er die menschliche Seele bereits als formendes Element vorfindet: in den französischen Parken des Barock und Rokoko. Hier beginnen für ihn die eigentlichen Wunder der Natur hier, wo die Verbindung von Phantasie und Vegetation zu einem vollendeten Ganzen vollzogen ist, fängt sein Entzücken an. Die Beherrschung der Natur durch menschliche Willkür, die dabei Zaubereien voll Überraschungen und Heimlichkeiten hervorbringt, berauscht ihn ebenso, wie dieser Zwischenzustand zwischen Ich und Nicht-Ich, in dem der Gegensatz überbrückt scheint, seinem auf Spannung beruhen-

[1]) H. 277 f.
[2]) H. 277.
[3]) H. 32.

Digitized by Google

den Wesen wohltut. Von seinen Reisen berichtet er entzückt von Parkanlagen, die er gesehen (während im allgemeinen in seinen Briefen Naturschilderungen selten sind, außer in Liebesbriefen, in denen sie als Stimmungsmoment einfließen). Von Weimar aus beschreibt er Otto der Herzogin »sanftes Tiefurth« als einen »Lautenzug unter den sonst schreienden englischen Anlagen« [1]). Zwei Tage später, am 19. Juni 1796, schreibt er demselben Freund: »Binde Fantaisie und Eremitage in Einen Park zusammen: du hast keine Vorstellung von dem majestätischen einfachen hiesigen. Er ist ein Händelsches Alexanderfest... und Tiefurt ein Adagio [2]).« In Leipzig schreibt er an Otto (am 24. Februar 1798): »Über die (darüber: zweifachen) Reize der Park- und Museumsanlagen sage ich dir nichts, weil du alles sehen mußt [3]).« So ist auch Lilar im Titan als ein Park beschrieben: »Lilar ist nicht wie so viele Fürstengärten, ein herausgerissenes Blatt aus Hirschfeld — ein toter Landschaftsfigurant und Vexier- und Miniaturpark — ein schon an jedem Hofe aufgesetztes und abgegriffenes Schaugericht von Ruinen, Wildnissen und Waldhäusern, sondern Lilar ist das Naturspiel und bukolische Gedicht der romantischen und zuweilen gaukelhaften Phantasie des alten Fürsten [4]).« In der Vorschule der Ästhetik wird der Dichter verglichen mit dem Kunstgärtner: »Der rechte Dichter wird in seiner Vermählung der Kunst und Natur sogar dem Parkgärtner, welcher seinem Kunstgarten die Naturumgebungen derselben anzuweben weiß, nachahmen, aber mit einem höhern Widerspiele, und er wird begrenzte Natur mit der Unendlichkeit der Idee umgeben und jene wie auf einer Himmelfahrt in diese verschwinden lassen [5]).« Soweit im Titan italienische Landschaft — rein als Landschaft — geschildert wird, gleicht sie vollkommen barocken Parken (Isola bella!). Was ihn verführte, den Titan zum Teil in italienischer Landschaft sich abspielen zu lassen, ist einmal der Umstand, daß er in Italien üppigere Vegetation voraussetzte und einen höheren Grad der Phantasie bei den Bewohnern als im Norden, ferner ist es seine Vorliebe für das Fremdartige als solches, und letzten Endes kommt hinzu, daß er es liebt, Orte — und auch Menschen — zu schildern, wie er es auch im Siebenkäs mit der noch nicht gesehenen Bayreuther Fantaisie tut —, welche Ziel seiner Sehnsucht sind [6]). So

[1]) Nerrlich, J. P.s Briefwechsel mit seiner Frau und Christian Otto 26.

[2]) Nerrl. Br. 30.

[3]) Nerrl. Br. 52.

[4]) H. 166.

[5]) H. 38 f.

[6]) Daß er sich nach Italien sehnt, geht aus einer Briefstelle — Nerrl. Br. 176 — hervor. Als Traumland war Italien bereits flüchtig in der Uns. L. (II, 116) erwähnt worden.

Digitized by Google

macht die Verwandtschaft von Seele und Natur — wobei stets die Seele das dominierende Moment ist — die Besonderheit von Jean Pauls Naturgefühl aus. Durch den ganzen Titan hindurch zieht sich diese Einheit der Seele und der Natur, welche jede Änderung des seelischen Zustandes mitmacht. Josef Görres sagt in seiner großen Jean-Paul-Rezension über die »poetische Landschaftsmalerei« im Titan: »Ganz sind ... diese Landschaften, wie es die Vorschule[1]) will, im Tone der spielenden Personen gedichtet, und gleichsam ihre Reflexe in die Natur hinüber. So ist im Titan Lilar in die gleichen Kontraste von Tartarus und Elysium zerrissen, wie Albanos Liebe zu Roquairol und Liane, und wie diese Liebe höher und kräftiger aufwächst in dem Verhältnis mit Linda, erweitert sich auch die Szene; das schöne Italien nimmt die neue Liebe auf, Rom mit seiner großen Vergangenheit, und Ischia und Neapel mit der schönen Gegenwart und Tivoli das Landhaus des Wassergottes, und Isola bella der Citronengarten. Wie diese Liebe zuletzt mit Idoine in schöne Häuslichkeit übergegangen, zieht sie in das stille Dorf nicht mehr mit Blumen, sondern mit schwellenden Fruchtgewinden umkränzt.« Eine der Natur verwandte Stellung nimmt für Jean Paul persönlich wie auch innerhalb des Titan die Musik ein. Auch die Töne sind ursprünglich etwas Außermenschliches; durch den Menschen werden sie zum Ausdrucksmittel seiner Seele, zum Gefäß seiner Gefühlsausströmungen gemacht. So drücken im höchsten Augenblick Jean Pauls Helden ihre Empfindungen nicht in Worten, sondern in Tönen, Albano auf dem Klaviere, aus. Hier hat die Musik eine ganz andere Bedeutung als im Allwill, wo auch häufig Klavier gespielt wird. Im Allwill ist, im Gegensatz zum Titan, die Musik ein rein geselliges Element, ein Band, das die im Zimmer versammelten Menschen in eine Stimmung eint; sie regt zu neuen Gesprächen an oder entspannt von anstrengenden.

Was nun das Verhältnis des Helden zur Umwelt — welche, wie wir nun sahen, aus Menschen und Landschaften besteht, anlangt, so ist beiden Romanen, dem Meister und dem Titan gemeinsam, daß das Ich, der Charakter nicht mehr — wie das in der Aufklärung geschah — als etwas rational Umschreibbares aufgefaßt wird, sondern abhängig ist von tausend Fäden, die ihn mit der Außenwelt verbinden, allen gebend und von allen nehmend, bedingt und bedingend. Doch finden sich im einzelnen große Unterschiede in beiden Romanen gerade in dieser Hinsicht. Während im Meister die Vorsehung weiser Menschen oder der Zufall Wilhelm zu seinen Erlebnissen verhilft, erlebt Albano,

[1]) Vorsch. II, § 80, H. 300: »... jede (Landschaft) muß ihren eignen einzigen Ton der Empfindung haben, welchen der Held oder die Heldin angibt, nicht der Autor.«


Digitized by Google

was seine Seele vorausempfunden und seine Phantasie ihm bereits vorgestellt hat. »In Albanos Herzen ist bereits Freundschaft und Liebe, bevor er einen Freund und eine Geliebte gefunden hat [1].« Der Charakter ist das Zentrum, um das sich die Geschehnisse lagern, und von dem aus auch die Handlung konzipiert ist. Darauf weist auch die Stelle im Brief an Otto vom 25. April 1799, worin er klagt: »Jeder Charakter soll eine Geschichte für sich formieren (darüber: z. B. Roquairol, Schoppe etc.), die aber in der Hauptgeschichte nur ein Kronrad, kein Zifferblattsrad wird; dieses Ineinanderschieben der Geschichten macht alles so schwer ... [2].« Jean Paul hat in der Ästhetischen Vorschule das Verhältnis von Handlung und Charakter festgelegt: es sei »die Geschichte nur der Leib, der Charakter des Helden die Seele darin, welche jenen gebraucht, obwohl von ihm leidend und empfangend« [3]). Es entspricht diese Theorie Jean Pauls philosophischer Anschauung, daß die Dinge nicht uns bestimmen, sondern wir sie: »Die Gegenwart nimmt schneller unsern Widerschein als wir ihren an [4].« Da der Charakter des Helden die Ereignisse regieren soll, bedarf er der Festigkeit und Konstanz. Schwache Charaktere findet Jean Paul vor allem deshalb bedenklich, weil sie statt das Maschinenwerk der Fabel zu treiben, selber von ihr getrieben werden [5]. Auch dies trifft einen Punkt, an dem Jean Pauls Kritik gegen den Meister ansetzt — was weiter oben schon erwähnt wurde. Ihm ist die Passivität Wilhelms, seine Bestimmbarkeit durch die Umwelt mißlich. Bewußt setzt er im Titan den Menschen als Zentrum des Universums voraus. »Der Mensch (sagt Linda) ist die Oreade und Hamadryade oder sonst eine Gottheit und beseelet Wald und Tal, und den Menschen selber beseelet wieder ein Mensch [6].« Auch in dem Punkte, daß die Beziehungen des Helden zur Umwelt rein gefühlsmäßige Bindungen von Mensch zu Mensch oder von Mensch zu Landschaft sind, ähnelt der Titan dem Werther.

Bei der Besprechung des zweiten (und dritten) Momentes, das die Handlung in Gang setzt, kann ich mich kürzer fassen. Was die geheimnisvolle Lenkung betrifft, so wird sie erst weiter unten ausführlicher in ihrer Bedeutung als Kompositionsfaktor behandelt. Die Leitung Wilhelms durch die Turmgesellschaft bildet einen Hauptangriffspunkt Jean Pauls gegen den Goetheschen Roman [7]. Schon

---

[1]) H. 97.
[2]) Nerrl. Br. 110.
[3]) H. 277.
[4]) Titan H. 299.
[5]) H. § 58.
[6]) H. 533. [7]) Vorsch. H. 39 u. 40.

Digitized by Google

seinem religiösen Gefühl mußte es zuwider sein, daß ein Vernunftprinzip — was die geheimnisvolle Leitung im Meister ja unbedingt ist — sich die Rolle des Schicksals anmaßt. Er setzt an ihre Stelle ein phantastisches Intrigenspiel, welches ein Ehrgeiziger erfindet, und das ein mit fast übernatürlichen Kräften ausgestatteter Betrüger ausführt, und das an dem richtigen Gefühl Albanos und der Festigkeit seines Charakters zu schanden wird. Dadurch bleibt die geheimnisvolle Leitung im Titan zwar auch nicht geheimnisvoll und wunderbar, aber doch immerhin abenteuerlich, voll märchenhaften Spukes und — was Jean Paul am wichtigsten ist — frei von rationaler Tendenz, die ihn an der Turmgesellschaft so sehr abstößt.

Doch fehlt das Vernunftmäßige als bildender Faktor nicht im Titan: es kommt zum Ausdruck in dem sorgfältig erdachten Erziehungsplan, der mit der geheimnisvollen Lenkung in einer lockeren Verbindung steht. Das Hauptgesetz für diesen Erziehungsplan, der auf Rousseauschem Boden gewachsen ist, fordert »zwar langsamere individuelle, aber harmonische Ausbildung, zwar kleinere aber allseitige...« [1]) Dieser Forderung liegt eigne trübe Erfahrung Jean Pauls zugrunde; so klagt er einmal: »Mein Schmerz: ich habe nun alle Wissenschaften angefangen; und meine Philosophie drängt mich bei jeder zum Einheitspunkte — und ich kann nicht ohne allseitige Kenntnis dazu kommen, sondern muß nur anspielend spielen [2]).« Auch hier unterscheidet sich der Dichter des Titan von dem des Wilhelm Meister, welcher die Kultur als Glück empfindet, sie in sich aufnimmt, soweit sie ihm dient, sie in sich verarbeitet und endlich sie bereichert durch das, was er hervorbringt. Für ihn sind Bildung und Kultur keine Probleme, sondern selbstverständlich hingenommene Werte. Während Goethe hier noch die Kultur als Einheit erlebt, empfindet Jean Paul bereits ihre Zerrissenheit.

Was nun die Handlung im einzelnen angeht, so besteht sie im Meister in einem Bildungsgang, einem Streben, einem Werden, im Titan in einem menschlichen Sein, das Leiden, Freuden, Erschütterungen erfährt. Wilhelm macht eine langsame stetige Entwicklung durch, Albano erlebt Flut und Ebbe der mannigfaltigsten Herzenserschütterungen, »sein Herz ist eine Äolsharfe, die durch seine Erlebnisse zum Tönen gebracht wird« [3]). Jean Paul hat eben eigentlich nur einen Sinn für Zustände — wo er eine Entwicklung gibt, wie in den Bildungsromanen, im Titan vor allem, gibt er eine Aufeinanderfolge verschiedener Zustände. Daran liegt es zum Teil, daß seine Idyllen

[1]) Titan H. 298.

[2]) Wahrheit aus Jean Pauls Leben II, 20.

[3]) H. 574.

Digitized by Google

vollendeter, abgerundeter, geschlossener wirken als seine hohen Romane; denn die Idylle fordert nichts anderes als zuständliches Sein in ruhender Umgebung. Die Erlebnisse, welche Albano erschüttern, sind teils Erlebnisse mit Menschen, teils außermenschliche. Von denen der zweiten Art ist es einmal die Natur, das andere Mal die Kunst und die Größe der heroischen Vergangenheit und schließlich der Kampf der um Freiheit ringenden Gegenwart, der Albanos Herz weitet und erschüttert. Die Natur geht ihm in ihrer höchsten Schönheit auf in der Reise nach Italien. Zum erstenmal tritt hier bei Jean Paul das Reisen als Bildungsfaktor auf (Viktor war auch auf einer Reise, allein sie hatte wenig Bedeutung für ihn selbst), das als solcher im 18. Jahrhundert und vor allem in der Romantik ein sehr beliebtes Mittel des Bildungsromans ist; doch dienen die Reisen in den Romanen des 18. Jahrhunderts — und auch im Wilhelm Meister — dazu, des Helden Kenntnisse und Erfahrungen an Menschen, Sitten usw. zu bereichern und seinen Gesichtskreis zu weitern. In der Romantik tritt die Freude am Reisen als solchem, am Wechsel und an der Bewegung um ihrer selbst willen, hinzu. Im Titan heißt es vor Albanos erster Reise: »Die erste Reise, zumal wenn die Natur nichts als weißen Glanz und Orangeblüten und Kastanienschatten auf die lange Straße wirft, beschert dem Jüngling das, was oft die letzte dem Mann entführt — ein träumendes Herz, Flügel über die Eisspalten des Lebens und weit offne Sinne für jede Menschenbrust« [1]). Das zweite außermenschliche große Erlebnis wird Albano wieder durch eine Reise zugetragen. Es handelt sich um seinen Aufenthalt in Rom, wo ihn das weniger erschüttert, was er sieht, als die Vorstellung, welche Bedeutung diese Stadt einst hatte, und welche Helden hier einst schritten. Das dritte derartige Erlebnis ist die französische Revolution. Albano erlebt sie nicht anschauend, nur von ferne kommen die Berichte aus dem Kampf um die Freiheit zu ihm. »Der gallische Rausch«, schreibt Jean Paul 1802 an Otto, »ist kein zufälliger, sondern in der Menschheit und Zeit zugleich gegründeter. Daher ja der allgemeine Anteil [2]).«

Die Erlebnisse mit Menschen sind die der Freundschaft und der Liebe; es sind gewisse Stufen in diesen Gefühlen, die Albano hinaufsteigt, Irrtümer, die er überwindet; in der Freundschaft gelten seine Gefühle zuerst Gaspard, dann Roquairol, schließlich Schoppe. Das dritte Studienheft zum zweiten Band des Titan enthält die Notiz: »Die wachsende Freundschaft bilde den wachsenden Charakter.« In der

[1]) H. 11.
[2]) Br. M. O. IV, 97.

Digitized by Google

Liebe folgen sich Liane, Linda, Idoine — Schwärmerei, Leidenschaft, seelische Vereinigung in einer gemeinsamen Lebenshaltung und Lebensaufgabe. In all seinen Romanen, die vor dem Siebenkäs geschrieben sind, hatte Jean Paul angenommen, daß die erste reine Liebe stets auch die wahre sei, von der Abirrungen möglich sind, zu welcher der geläuterte Held dann aber doch stets zurückkehrt. Es ist eine Frucht seiner Herzenserfahrungen in den auf den ersten Besuch in Weimar folgenden Jahren, daß Jean Paul erkennt, wie dem verschiedenen seelischen Reifezustand eine verschiedene Liebe zukommt. Über die Liebe des Jünglings im Unterschied zu der des gereiften Mannes sagt Jean Paul in den Flegeljahren: »Das männliche Geschlecht will den Stern der Liebe, gerade wie die Venus am Himmel, anfangs als träumerischen Hesperus oder Abendstern finden, der die Welt der Träume und Dämmerungen voll Blüten und Nachtigallen ansagt, — später hingegen als den Morgenstern, der die Helle und Kraft des Tages verkündigt; und es ist zu vereinigen, da beide Sterne einer sind, nur durch die Zeit der Erscheinung verschieden [1].« Auch in bezug auf die Liebe des Helden tritt eine Verschiedenheit zwischen dem Titan und dem Wilhelm Meister hervor: Wilhelms Liebe entwickelt sich an den Frauen, die er trifft, und entspricht deren Persönlichkeit. Bei Albano ist das Gefühl schon immer da, es sucht die Trägerin und ist daher auch ohne Sinnlichkeit. Die Erlebnisse, die Albano zum Teil erheben, zum Teil erschüttern, helfen ihm, seinen Drang zum tätigen Leben in die rechte Bahn zu lenken. Im Gegensatz zu Wilhelm Meister lebt in Albano von Anfang an die Sehnsucht nach einem Leben, in dem er seine Kräfte in Taten umsetzen kann: »Beim Himmel, er wollte ja etwas werden im Staate auf der Erde, weil ihn so tödlich jene narkotische Wüste des vornehmen Lebens anekelte, durch dessen Lilienopium der Lust man schläfrig und betrunken wankt, bis man an doppelseitigen Lähmungen umfällt [2].«

3. Kapitel: Charaktere im Titan und im Meister.

Über das »Verhältnis der Fabel zum Charakter« sagt Jean Paul in der Vorschule der Ästhetik: »Nur am Menschen entfaltet sich Freiheit und Welt mit ihrem Doppelreiz [3]«, und mit Recht sagt Josef Görres, daß wir mit der Betrachtung der Charaktere in den Mittelpunkt der Jean Paulschen Dichtungen kommen. Im Meister treten die

[1]) H. 154.
[2]) H. 56.
[3]) H. 241.

Digitized by Google

meisten Personen auf als Vertreter einer bestimmten Berufsklasse oder einer sozialen Schicht und haben als solche Bedeutung für die Entwicklung des Helden; nur einige Figuren ragen über Stand und Milieu so hoch hinaus, daß sie als Charaktere Bildungsfaktor für Wilhelm sind. Im Titan fällt diese Zweiteilung weg: hier kommen lediglich die menschlichen Qualitäten der einzelnen Person, sowohl für die Entwicklung Albanos als für das Ganze des Romans in Frage. Ihre Bedeutung für den Helden gewinnen die Gestalten im Titan durch das Gefühlsverhältnis, in welchem sie zu ihm stehen; ihre Stellung im Roman weist ihnen ihr größerer oder geringerer, tätiger oder leidender Anteil am Titanismus zu. Ein im »4. Titans zweites Schmierbuch« liegendes, wahrscheinlich aus dem Jahr 1798 stammendes loses Blatt bestimmt: »Alle Charaktere sind wegen ihrer Beziehung auf Titan und ihrer Individualität zu überarbeiten.« · Während im Meister der Beruf erst das Wesen vieler Personen ausmacht, hat im Titan Beruf und Stand nur wenig Bedeutung für das Innenleben der Menschen. Nur rein menschliche Unterschiede interessieren Jean Paul; so hat er für den Titan den Unterschied des Jünglings und des Mannes, der weiblichen und der männlichen Seele ausgearbeitet. Auf einem ebenfalls 1798 geschriebenen losen Blatt findet sich die Notiz: »Gerade die Liebe befeuere seinen Ehrgeiz der Arbeit; eine männliche Seele kann zugleich arbeiten und lieben; eine weibliche nicht.« Ist im Meister das Schicksal der einzelnen Gestalten vielfach durch äußere Umstände bewirkt, so gilt für die Menschen des Titan, daß ihr Charakter ihr Schicksal ist.

Die Gruppierung der Charaktere im Titan richtet sich nach dem Maß ihres titanischen Gehaltes. Im Studienheft »Geschichte« nimmt Jean Paul sich vor: »Gehe alle Verirrungen übertriebener einseitiger Vorzüglichkeit durch, der Entwicklung des Verstandes (Zebedäus), Gefühls (Lidie), Witzes (Leibgeber).« Die Anordnung der Charaktere erscheint so, als seien um eine leuchtende Zone, die ein Zentrum bildet, zwei Ringe gezogen. Im Zentrum herrscht, wie es im Hesperus heißt, »jene innere Windstille, die nirgends so groß und so magisch ist, als in Seelen, an denen Wirbelorkane hin- und hergerissen haben«. Der innere Ring wird gebildet von den Titanen und Titaniden, den Menschen, die »zwar hart und unfruchtbar wie Felsen (sind), aber auch hoch wie Felsen, ... welche die Milchstraße der Unendlichkeit und den Regenbogen der Phantasie zum Bogen ihrer Hand gebrauchen wollten, ohne je eine Sehne darüber ziehen zu können« [1]. Den zweiten Ring machen die prosaischen phantasie-

[1]) Titan H. 688 f.

losen Menschen aus, wie Rabette, Augusti, Froulay. Man kann nach den Definitionen der Vorschule die Menschen der innern Zone als Genien, die des ersten Ringes als Talente bezeichnen [1]). Das Talent, sagt die Vorschule, hat nur ein oder mehrere Geisteskräfte ausgebildet, es hat einen einseitigen Strom aller Kräfte; es ist daher nur partiell und entbehrt die poetische Besonnenheit. Das Genie dagegen spiegelt die Menschheit wider. Im Genie ist der Zusammenklang aller und großer Kräfte erwacht. »Der Talentmensch (ist) der künstlerische Schauspieler und froh nachhandelnde Affe des Genies [2]).« »Nur das Talent gibt wie eine Klaviersaite unter dem Hammerschlage einen Ton; aber das Genie gleicht einer Windharfensaite: eine und dieselbe spielt sich selber zu mannigfachen Tönen vor dem mannigfachen Anwehen. Im Genius stehen alle Kräfte auf einmal in Blüte, und die Phantasie ist darin nicht die Blume, sondern die Blumengöttin, welche die zusammenstäubenden Blumenkelche für neue Mischungen ordnet, gleichsam die Kraft voll Kräfte [3]).« Dieser Schätzung des vielkräftigen Genies gegenüber dem einkräftigen Talent liegt Jean Pauls Streben nach Universalität zugrunde, das sich so stark in seiner Polyhistorie kundgibt, die er in seine Dichtungen einmengt. Man könnte daran denken, dies Universalitätsstreben im Titan in Parallele zu setzen mit dem Ideal der Totalität, das im Meister zum Ausdruck kommt. Sehr richtig sagt aber Berend, daß dieses Ideal der Ganzheit bei Jean Paul doch andere Züge trägt als bei Goethe. Goethe versteht darunter die vereinigte Wirkung aller Kräfte, Jean Paul mehr einen abwechselnden Gebrauch derselben, wie er selbst ihn übte [4]). Das Wesen des Genius ist nicht, wie das des Talentes, aufbrausender Sturm, sondern tiefe Ruhe, — ein Gedanke, der wie eine Vorahnung Nietzsches klingt. »Der rechte Genius beruhigt sich von innen; nicht das hochauffahrende Wogen, sondern die glatte Tiefe spiegelt die Welt [5])«.

Betrachtet man nun die selbständigen Charaktere im Meister und im Titan, so findet sich eine auffallende Übereinstimmung: die Hauptcharaktere in beiden Romanen sind trotz individueller Verschiedenheiten dieselben Arten von Menschen: Liane und Spener gehören demselben Typ des pietistischen gefühlvollen schöngeistigen Gläubigen an wie die schöne Seele, Aurelie ist eine schauspielerische, romantische Natur wie Roquairol — auch die Ursachen dieser seelischen Verfassung

[1]) J. P. gebraucht diese Definitionen nur für Dichter; doch entsprechen den Künstlertypen menschliche.

[2]) H. 45 ff.

[3]) Vorsch. H. 53.

[4]) Berend, J. P.s Ästhetik, 179.

[5]) Vorsch. H. 55.

Digitized by Google

stimmen bei beiden überein: wie Roquairol konnte Aurelie sich nicht stetig entwickeln, auch ihr wurden in früher Jugend zuviel Kenntnisse beigebracht — Idoine ist ebenso heilig und menschlich zugleich wie Natalie, und ihre Tätigkeit gleicht der Theresens und Nataliens. Dagegen sind die Gestalten Mignons und des Harfners [1]) Goethes Phantasie so besonders zu eigen, wie der Charakter Schoppes der Jean Pauls; in beiden Dichtungen erkennt nur der Held das eigentliche Wesen dieser sonderbaren Geschöpfe — ein Motiv, das E. T. A. Hoffmann oft benutzt hat, um das Begnadetsein seines Helden auszudrücken, sein wahrhaft poetisches Gemüt. Es entsteht nun die Frage, wie sich diese Übereinstimmung erklären läßt. Hettner spricht in seiner Geschichte der deutschen Literatur im 18. Jahrhundert von einer Einwirkung der Gestalten im Meister auf die im Titan [2]), jedoch erscheint diese Annahme ziemlich willkürlich. Diese Übereinstimmung ergibt sich vielmehr daraus, daß beide Dichter Zeitgenossen sind, und daß die drei Gruppen von Typen, die oben beschrieben wurden, Niederschlag der drei großen Strömungen der Zeit sind, die beide Dichter erlebten: des Pietismus (Liane, Spener, die Stiftsdame), des Humanitätsideals (Idoine-Natalie) und der Romantik (Aurelie-Roquairol). Die Gestalt Idoinens scheint überdies — von ihr am meisten könnte eine Einwirkung vermutet werden — Jean Paul schon vorgeschwebt zu haben, als er den Meister noch nicht kannte, denn im Studienheft »Geschichte« heißt es: »Stell' am Ende das Ideal des höchsten liebenden Menschen auf, die den Fehler nicht hat, nur in der Empfindung die Liebe zu haben, sondern die handelt.«

Haben so die Gestalten beider Romane zum Teil eine gewisse Verwandtschaft, so unterscheidet sich die Charakterdarstellung Jean Pauls wesentlich von der Goethes. Einerseits unterscheidet sich die Menschenschilderung im Titan von der der früheren Werke, anderseits tritt gerade im Titan die Besonderheit Jean Paulscher Menschendarstellung zutage. Zunächst sei von der ersteren Tatsache die Rede. Für die Gestalten des Titan gilt der Vorwurf Friedrich Schlegels, der dem Hesperus gegenüber berechtigt war, nicht mehr, daß nämlich Jean Paul sich fast nie herablasse, die Personen darzustellen; »genug, daß er sie sich denkt und zuweilen eine treffende Bemerkung über sie sagt« [3]). Im Hesperus wird häufig bemerkt, die Leser würden jetzt wohl den Helden nicht mehr verstehen [4]) und Jean Paul übernimmt

[1]) Mignon und den Harfner hat Jean Paul als das eigentliche Wunderbare im Wilhelm Meister empfunden. Vorsch. H. 40.

[2]) Bd. III, 2, 379.

[3]) Jugendschriften II, 280.

[4]) Z. B. Hesperus II, 360.

Digitized by Google

dann die Erläuterung des Charakters. Im Titan tritt an die Stelle dieser teils sinnlich-sprunghaften, teils abstrakt-lehrhaften Schilderung dramatische Darstellung. Daß Jean Paul selbst das Gefühl hat, wie im Hesperus die Einheit des Charakters fehlt, daß seine Gestalten hier nicht als Ganzes, sondern nur ihre gerade geschilderten Zustände gesehen werden, geht aus verschiedenen Stellen des Romans hervor. Zum Beispiel holt Jean Paul, als Viktor im 40. Hundsposttag niedergeschmettert ist, plötzlich aus dem dritten Kapitel etwas nach, um im Kopf des Lesers das Bild des alten lustigen Viktor aufzufrischen, den sich der Leser — nach Ansicht des Dichters — kaum mehr denken kann [1]. Im Hesperus und (mit Ausnahmen) in der Unsichtbaren Loge fehlt den Gestalten Jean Pauls jener »geheime organische Seelenpunkt..., um welchen sich alles erzeugt,« den er in der Vorschule als den unerläßlichen Mittelpunkt jedes dichterischen Charakters bezeichnet [2]. Neu ist ferner im Titan gegenüber den beiden früheren Bildungsromanen, daß die Gestalten nicht nur in einem objektiven Verhältnis zueinander stehen (in Kontrast, Steigerung, Verwandtschaft), sondern daß sie auch in ihrer Einwirkung aufeinander beobachtet werden. Das erste Studienheft zum zweiten Band des Titan hat die Notiz: »Zeige seine Wirkung auf andere« unter Regeln über Charakterdarstellung. Überhaupt ist die Verknüpfung der Personen untereinander und mit der Handlung im Titan eine viel festere als in den beiden früheren Bildungsromanen. In der Unsichtbaren Loge besteht nur eine ganz lose Verknüpfung zwischen der Handlung Öfel-Residentin und der zwischen Gustav und Beate. Ebenso steht Fenk der Handlung fern, während Schoppe in sie verwickelt wird. Dabei ist die Fülle an Gestalten und Handlungen im Titan ungleich größer als in den beiden anderen Romanen. Was den Gegensatz der Jean Paulschen Charakterdarstellung zu der Goethes betrifft, so äußert er sich in folgenden Punkten: Der erste betrifft die Goethesche Objektivität gegenüber seinen Figuren, die Jean Paul als Mangel an Anteilnahme, als Zeichen eines kalten Herzens, empfindet: »Es ist mißlich, wie Goethe im Meister eine leidenschaftliche Person (Aurelie) darzustellen, an der er selber keinen Anteil nimmt — Zwiespalt der Darstellung und Absicht...[3])« Er setzt der Goetheschen Objektivität eine höhere gegenüber: er nimmt den innigsten Anteil am Objekt, seine Figuren sind ihm noch am, zum Teil sogar im Herzen, und doch geht er nicht auf in ihnen, sondern spielt mit ihnen, frei und besonnen. Hierin unter-

---

[1]) Hesperus III, 336 ff.

[2]) H. 218.

[3]) Aus Jean Pauls »Ästhetischen Untersuchungen«, mitgeteilt Berend, Ästhetik 147.

Digitized by Google

scheidet sich Jean Paul auch von Hippel, der seinen Gestalten gegenüber innerlich unbeteiligt ist und sie in keiner Weise ernst nimmt. Der zweite Unterschied zwischen der Goetheschen und der Jean Paulschen Menschendarstellung ist ein Ausfluß von Jean Pauls besonderer Phantasie, seiner Art des Dichtens (wie der vorhergehende Ausdruck seines menschlichen Empfindens war): seine Gestalten sind nicht wie die Goethes plastische Figuren, sondern sie sind gewissermassen flächenhaft und in ihre Landschaften eingewoben wie Ornamente in einen Teppich. Das Ornamentale in der Anordnung der Figuren entsteht dadurch, daß sie — wie vorhin gezeigt wurde — untereinander die Beziehungen von Steigerung und Kontrast aufweisen. Ein dritter wesentlicher Unterschied besteht darin, daß Goethe das Einzelindividuum stilisiert, Jean Paul dagegen Typen schafft, deren Züge er mikroskopisch sieht — daher die vielen Einzelzüge. Auch die Romane Hippels sind Typenromane, doch unterscheiden sie sich von denen Jean Pauls insofern, als Hippel feststehende Typen übernimmt, an denen er minutiöse Züge beobachtet — ein typisch rationales Verfahren! — während Jean Paul sich Typen schafft, die kein solch einfaches Schema aufweisen wie die Hippels. Ferner zeigt Hippel einzelne menschliche Eigenschaften in absonderlichen Situationen, Jean Paul dagegen erreicht Vollständigkeit, indem er den menschlichen Typ mit seinen individuellen Möglichkeiten und momentanen Zuständen gibt. Was die Lebensfähigkeit Jean Paulscher Menschendarstellung bewirkt, ist die Einheit von scharfer psychologischer Beobachtung und visionärem Schauen — wo diese Einheit bei ihm zutrifft (bei manchen Gestalten, vor allem in der Darstellung mancher Frauen fehlt sie), ist dichterische Wahrheit der Charaktere erreicht. Über das Verhältnis dichterisch wahrer Charaktere zu den im Leben auftretenden — die Frage nach dem Vorbild für den Dichter — hat sich Jean Paul in der Vorschule eingehend geäußert. Er erklärt hier das Schaffen von Charakteren für eine Tätigkeit der dichterischen Phantasie, nicht des Kopierens der Wirklichkeit: »Freilich ist Erfahrung und Menschenkenntnis dem Dichter unschätzbar, aber nur zur Farbengebung des schon erschaffenen und gezeichneten Charakters, welcher diese Erfahrungen sich zueignet und einverleibt, durch sie aber so wenig entsteht als ein Mensch durch Essen [1].« Auf diese Weise hat Jean Paul zur Farbengebung in Weimar Züge und Stimmungen für den Typ des titanischen Charakters gesammelt, der bei ihm bereits feststand. Die Unmöglichkeit — nicht nur Unkünstlerischkeit — eines Nachbildens im wörtlichen Sinn weist er ebenfalls in der Vorschule nach: »Wollte

[1]) H. 221.

Digitized by Google

man poetische Charaktere aus Erinnerungen der wirklichen erklären und erschaffen, so setzt ja der bloße Gebrauch und Verstand der letzteren schon ein regelndes Urbild voraus, welches vom Bilde die Zufälligkeiten scheiden und die Einheit des Lebens finden lehrt [1].« Ein solches »regelndes Urbild« ist vorausgesetzt, wenn Jean Paul für seine Figuren sich wirkliche Personen vor Augen stellt, wie er dies in den Studienheften zum Titan häufig tut. Oft sogar notiert er sich Namen, deren Träger ihm persönlich gar nicht bekannt ist. So liegt die Notiz im Studienheft »Genie«: »Ein Charakter wie Herder mit griechisch sanftem Umriß wegen Nemesis, übertreibt nichts« vor der Bekanntschaft mit Herder. Sowohl Klinger wie Reinhard, die Jean Paul sich für Roquairol im Charakterheft notiert, waren ihm persönlich nicht bekannt; die Vorstellung von ihnen ist ihm sinnfälliger Ausdruck für den Typ des künstlerischen Sturm- und Drangmenschen. Hat Jean Paul einerseits nie eine Gestalt vollkommen der Wirklichkeit nachgestaltet, so hat er anderseits manche seiner Charaktere mit beobachteten Einzelzügen ausgestattet; es sei hingewiesen auf die Übereinstimmung von Jean Pauls Charakteristik von Schillers Porträt und der Schilderung des Ritter Gaspard, ferner auf die Nachtblindheit Lindas, die er an Charlotte von Kalb erfahren hatte und so fort. Diese Ausübung bestätigt die Theorie der Vorschule: »Der Prosaiker holt ein wirkliches Wesen aus seinem Kreise und will es zu einem idealen daraus erheben durch poetische Anhängsel; der Dichter stattet umgekehrt sein ideales Geschöpf mit den individualisierenden Habseligkeiten der Wirklichkeit aus [2].« Mit dieser Theorie — wie mit seiner Ausübung — stimmt überein, was J. P. Thieriot am 31. Dezember 1799 rät: »Schreiben Sie doch einen Roman von einem Virtuosen, der ein Jurist wird — bringen Sie individuelle Züge hinein — es wird kein individuelles Bild (denn in die Poesie ist keine Wirklichkeit zu verpflanzen —... [3]).« Am schärfsten gibt Jean Paul seiner Ansicht über das Verhältnis von Leben und Kunst Ausdruck in einem Worte Vults, das dieser Walt erwidert, der ihm erzählt, er habe einen wahren Charakterzug von sich in dem Roman geschrieben: »In der Kunst (sagt Vult) wird, wie vor der Sonne, nur das Heu warm, nicht die lebendigen Blumen [4].«

[1]) H. 221.
[2]) Vorsch. H. 221.
[3]) Denkw. I, 418.
[4]) H. 361.

Digitized by Google

4. Kapitel: Form im Titan und Meister.

Es wird Jean Paul sowohl von seinen eigenen wie von unseren heutigen Zeitgenossen — mit Ausnahme der restlosen Bewunderer — ein und derselbe Vorwurf gemacht: daß nämlich seine Romane formlose Gebilde seien. So berichtet Lenz [1]), daß die zeitgenössische Kritik Jean Pauls dem Dichter zur Last legt: »Planlosigkeit«, »unregelmäßige Phantasie- und Gedächtniswerke«, »keine vorherrschende Idee, die das Ganze durchzieht«, »Chaos« und so fort [2]). Diese Urteile haben zugleich recht und unrecht. Recht insofern, als allerdings Jean Pauls Gestaltungskraft und Formbegabung der Weite seines Fühlens und dem Reichtum seiner Phantasie nachsteht. Während beim Wilhelm Meister Goethes plastisches Vermögen und der geistige Zweck des Romans konzentrisch sind, herrscht bei Jean Paul ein ständiger Widerstreit zwischen seinen dichterischen Einfällen, die ihm ganz undiszipliniert kommen, seinen pädagogischen Tendenzen und seinem psychologischen Interesse am einzelnen Charakter. Jean Paul, der von jeher sein bester Beobachter war, hat diesen Mangel seiner Kraft oft berichtet. Um so mehr muß es aufmerksam machen, daß er anderseits — besonders zur Zeit seiner Arbeit am Titan und den Flegeljahren — vom Planvollen seiner Dichtung spricht, ja seine eigene Romanform als die strengere und straffere der Goethes im Meister gegenüberstellt: nämlich als die romantisch-dramatische Form, welche »sich weniger zum Spielraum der Geschichte ausbreitet als zur Rennbahn der Charaktere einschränkt [3])«, und die er ihrer Strenge wegen für besser hält als die romantisch-epische Form, zu der er den Wilhelm Meister rechnet [4]). Nur in einzelnen, meist von Selbstbeherrschung und verfeinerter Technik abhängigen Fragen mahnt er sich zur Korrektur oder berichtet von fortschreitender Besserung. Ein weiteres Moment, das vor dem Absprechen jeglicher Kunstform des Jean Paulschen Romans warnen sollte, liegt in dem Ausspruch Goethes, der in den Anmerkungen zum West-östlichen Divan Jean Paul den östlichen Poeten, die er ja ver-

[1]) J. P. Fr. Richter und die zeitgenössische Kritik, 63 f.

[2]) Vgl. auch Tiecks Urteil über das Willkürliche, Unzusammenhängende der Richterschen Romane, denen er den Wilhelm Meister als den »wahren Roman in deutscher Sprache« gegenüberstellt. Sämtl. Schriften Bd. 23, S. 46.

[3]) Vorschule H. 262.

[4]) Jean Paul steht hier mit der Bevorzugung der strengen Form durchaus im Gegensatz zu Hippel, der aus naturalistischen Gründen und aus Manier für Regellosigkeit und Willkür eintritt. »Eine Erzählung, der man das Studierte, das Geflichene, das Geordnete ansieht, ist unausstehlich. — So wie es in der Welt geht, so muß es auch in der Geschichte gehen.« Lebensläufe II, 79.


Digitized by Google

ehrte, an die Seite stellt[1]). Gerade der alternde Goethe war am empfindlichsten gegen mangelnde Gestaltungs- und Formkraft, und er hatte früher Jean Paul als Menschen und als Künstler abgelehnt, weil er ihn ohne Disziplin gefunden hatte. Nun stellt Goethe Jean Paul zu einem Typ von Dichtern, welcher dem deutschen entgegengesetzt ist; Jean Paul erkennt bei sich eine Romanform, der ein anderes Prinzip als dem Meister innewohnt.

Nur von diesem Gesichtspunkt aus: daß Jean Paul ein anderes Formprinzip hat als Goethe — von diesem Gesichtspunkt allein läßt sich die Einheit verstehen, die der unbefangene Leser trotz aller »Regellosigkeit« in den Romanen Jean Pauls empfindet, und läßt sich verstehen, inwiefern Jean Paul von einer strengen Form bei sich spricht.

Die Kritik von Jean Pauls Beurteilern ist abhängig von der Schulung, welche die Beurteilenden empfangen haben: sowohl um 1790 wie in der jetzigen Zeit bildete sich das Kunstverständnis der Nation an den Werken und Theorien Goethes und Schillers und an der Antike, welche das 18. Jahrhundert in seiner zweiten Hälfte dem Deutschen erschlossen hatte, und bis heute geschieht die Orientierung des Kunstbetrachters wesentlich an der klassischen als der höchsten oder gar einzig berechtigten Kunst. Dabei war es gerade Schiller, der zum erstenmal mit voller Klarheit feststellte, daß es zwei einander entgegengesetzte Dichtertypen gibt — eine Gegenüberstellung, die seitdem in verschiedener Modifikation, teilweise auf andere Dichtertypen, als Schiller sie vor sich hatte, zugeschnitten, immer wieder als Theorie aufgestellt wurde, und die doch nie genug in die Praxis der Kunsturteilenden eingedrungen ist[2]). Schiller stellt in seiner Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung dem plastischen Dichter den musikalischen gegenüber und erkennt für die Werke dieser verschiedenen Typen verschiedene Gegenstände und verschiedene Gesetze an. Nur wenn man den Meister und den Titan als Schöpfungen verschiedener Art, den Meister als ein plastisches, den Titan als ein musikalisches Kunstwerk auffasst — wie nachzuweisen sein wird —, ist es möglich, beiden Dichtungen gerecht zu werden[3]). Aufgabe der Unter-

---

[1]) Sophien-Ausgabe VII, 111 f.

[2]) Vgl. hierzu Petersen, Literaturgeschichte als Wissenschaft 55 f., worin ausführlich und erschöpfend über diese Polarität gehandelt ist.

[3]) Wenn hier der Meister als plastisches Kunstwerk bezeichnet wird, so soll damit nicht geleugnet werden, daß er auch musikalische Elemente enthält, ebenso wie im Titan ein gewisses Streben nach dem Plastischen, nach Objektivität, nicht verkannt wird. Innerhalb der Geistesgeschichte gibt es keine ausschließenden Gegensätze, die Grenzen sind fließend, die typischen Unterschiede darum aber nicht weniger vorhanden.

Digitized by Google

suchung über die Form des Titan ist es nun, zu unterscheiden, was bei Jean Paul gewollte Form ist und was zu dem gehört, das er allmählich als willkürlich und unkünstlerisch selbst empfand und fortzulassen bestrebt war. Zur Lösung der letzteren Fragestellung ist ein Vergleich mit den früheren Werken geboten, die erstere Frage klärt sich leichter durch eine Gegenüberstellung des Titan mit dem Meister.

»Je nachdem nämlich die Poesie entweder einen bestimmten Gegenstand nachahmt, wie die bildenden Künste tun, oder je nachdem sie, wie die Tonkunst, bloß einen bestimmten Zustand des Gemüts hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nötig zu haben, kann sie bildend (plastisch) oder musikalisch genannt werden [1]« — so definiert Schiller das plastische und das musikalische Kunstwerk. Das Thema des Titan geht in der Tat darauf aus, einen »bestimmten Zustand des Gemüts« hervorzubringen, sein Thema ist ein musikalisches: das Auflösen der Dissonanzen in einem Charakter zur Harmonie. Ein zeitgenössischer Kritiker Jean Pauls hat den musikalischen Charakter seiner Romane erkannt und festgestellt: er möchte sie nicht Romane, sondern »Geisteskonzerte« nennen. Während im Wilhelm Meister ein logisches Prinzip der Anordnung herrscht, ist das ordnende Moment im Titan ein musikalisches — und auch aus diesem Grunde ist der Titan nicht in dem Maße und dem Sinn ein bewußter Bildungsroman, wie es der Meister ist. Bei Goethe dient jedes Element der Handlung dem Bildungsgedanken, der Titan ist, als Ganzes betrachtet, eine Phantasieorgie, durchzogen von psychologischen und pädagogischen Interessen. Das Abenteuerliche ist bei Goethe ein Bildungselement unter anderen — bei Jean Paul ist es vielmehr Selbstzweck, Freude am Bunten, wie ihm überhaupt — auch in der Vorschule — das Wunder an sich poetisch ist. Eben die Einspannung des Abenteuerlichen in den Bildungszweck bei Goethe erscheint ihm als »Räderwerk«, während er sich darauf etwas zu gute tut, daß bei ihm der abenteuerliche Kahlkopf ein freies »Wunder« der Phantasie bleibt. Für Jean Paul ist das selbstgenugsame Bilderspiel, das Goethe sich völlig versagt, Bedürfnis. Daher ist die Turmgesellschaft im Meister ein Vernunftprinzip, im Titan ein Phantasieprodukt. Jean Paul hat diesen Unterschied der Darstellung, ja des Auffassungsvermögens selbst, zwischen ihm und Goethe oft festgestellt. In dem Heft »Charakterzüge«, das zu den Vorarbeiten der Selbstbiographie gehört, sagt er: »Goethe faßt auf Reisen alles bestimmt auf, ich gar nicht, bei mir ist alles romantisch zerflossen [2]«, und in demselben Heft: »Wenn mich

[1]) Goedeckes Ausgabe X, 472.
[2]) Wh. V, 105.

Digitized by Google

eine Empfindung ergreift, daß ich sie darstellen will, so dringt sie nicht nach Worten, sondern nach Tönen, und ich will auf dem Klavier sie aussprechen [1]).« An anderer Stelle sagt er einmal: »Alles ist bei mir Tönen, nicht Schauen, wenn ich stark getrunken; ich höre mich oder das Innere ewig und denke klar darüber [2]).« Spazier gibt in seinem Jean-Paul-Kommentar für diese Erscheinung Gründe an, die in Jean Pauls Entwicklung liegen: der plastische und innere Gesichtssinn sei von früher Jugend an in Jean Paul unentwickelt geblieben, ja fast erdrückt worden. Dieser Sinn, meint Spazier, kann sich nur entwickeln an Anschauungen lebendigen Lebens oder an plastischen Meisterwerken; Jean Pauls moralische und geistige Anregung bestand in seinen Knabenjahren nur in Büchern, aus denen er das einzelne Wissenswerte festzuhalten bemüht war durch Exzerpieren des Buches [3]). Bereits die Unsichtbare Loge und vor allem der Hesperus tragen den Charakter musikalischer Kunstwerke. Im Hesperus gibt Jean Paul eigentlich nichts anderes als das Hin und Her der Phantasie, das Auf und Ab des Gefühls — wobei es scheint, als gebe der Schmerz das am reinsten tönende Gefühl. Das musikalische Element ist im Hesperus von anderer Art als im Titan: im Hesperus ist es mehr nach dem Melos dem tönenden, schwingenden Gefühlsausdruck hin geartet, im Titan mehr nach dem Rhythmus, als architektonisch-mathematische Gliederung der Gefühlsschwingungen. Als rhythmische Kunstmittel erscheinen im Titan: die Vordeutung auf wichtige Menschen und Ereignisse, die Wiederholung gleicher Sätze in verschiedener Situation (wie etwa Juliennes »*Nous nous verrons un jour, mon frère*«, das Albano einmal als Umschrift ihres Porträts gezeigt wird und das sie als Unterschrift unter ihr erstes Billett an Albano schreibt), die Parallelität wichtiger Ereignisse (wie z. B. die Selbstmordversuche Roquairols). Von den Vordeutungen sei ein Beispiel angeführt: Albano geht durch einen italienischen Park: »Auf einmal wurde er gerührt und ergriffen, als wenn die Gottheit der Liebe ein Erdbeben in seinen innern Tempel schickte, um ihn für ihre künftige Erscheinung einzuweihen, da er an einem indischen Bäumchen neben sich den Zettel mit dessen Namen Liane las. Er sah es zärtlich an und sagte immer: ‚Liebe Liane‘. Er wollte sich einen Zweig abbrechen; da er aber daran dachte, daß dann Wasser aus ihm rinne, so sagte er: ‚Nein Liane, durch mich sollst du nicht weinen‘, und unterließ es, weil in seiner Erinnerung das Gewächs auf irgend eine Art mit einem ihm unbe-

[1]) Wh. V, 105 f.
[2]) Wh. II, 102.
[3]) Spazier III, 23 ff.

Digitized by Google

kannten Wesen in Verwandtschaft stand [1]).« Noch auf andere Weise wird Liane vorbereitet: durch das blinde Mädchen. Dazu bemerkt das Studienheft zum ersten Band vom Juni 1797: »Das Vorspiel in der Kindheit sei früher als die Ähnlichkeit im Alter, blinde Mädchen früher als Liane.«

Ferner ist Mittel der Rhythmisierung die bereits zum Teil erwähnte Tatsache, daß sowohl die Ereignisse als auch die Gestalten des Titan untereinander in den Verhältnissen von Kontrast oder Steigerung stehen. Daß diese Tatsache keine ungewollte Wirkung ist, sondern daß Jean Paul bewußt darauf hinarbeitete, geht aus den Studienheften deutlich hervor; zum Beispiel heißt es im Studienheft vom Juni 1801: »Jetzige Hauptmomente: Kontrast das Bild der heftigen Jünglings- und milden Mädchenliebe, Tatendurst — Kontrast seiner Lebens-, ihrer Todeslust — ... Verschiedenheit von Roquairols und Albans Liebe ... — Kontrast seines Sturmgefühls und ihres Herzens.« Im Studienheft »Genie« schreibt er sich auf: »Im Titan Wechsel zwischen feinen Seelenszenen und spannenden Auftritten.« Dem Rhythmus des Werkes dient ferner die Anordnung: »Alle Teile des Geschickes, wovon jeder ein anderes macht, passen wie ägyptische Statuen zusammen.« Gewiß fehlt die Rhythmisierung auch in der Unsichtbaren Loge und im Hesperus nicht, doch ist sie weniger bedeutsam — bildet nicht eigentlich die Struktur wie im Titan —, sondern zeigt sich äußerlicher als in dem späteren Werk. Der Rhythmus kommt z. B. darin zum Ausdruck, daß das »erste Heftlein« des Hesperus (in der Erstausgabe) mit Viktors Gang nach St. Lüne schließt — und das letzte Kapitel des »zweiten Heftleins« Viktors Gang fort von St. Lüne beschreibt. Bei der Einteilung der zweiten Ausgabe des Hesperus ist die Rhythmik innerlicher, von den Personen, nicht von der Situation abgeleitet. Hier stehen nämlich beim Schluß des ersten und zweiten Heftleins in Parallele: der Abschied Viktors von Emanuel, den er mit der Hoffnung auf Klotildens Liebe verläßt, und der Brief Emanuels an Viktor, der diese Hoffnungen zerstört. Ein anderes äußerliches Beispiel der Rhythmisierung des Hesperus ist dies: Am 21. Oktober lösen sich die Geheimnisse der Verwandtschaftsbeziehungen der Hauptpersonen — es ist Klotildens Geburtstag —, derselbe Tag, an dem ein Jahr vorher Viktor sich Klotildens Bild aus dem Herzen gerissen hatte — weil er sich von ihr nicht geliebt glaubte — und von dem er nun glaubte, sich wieder entsagend abwenden zu müssen, weil er seine niedere Abkunft (als Pfarrerssohn) erfährt [2]). Diese Art, besondere Tage durch

[1]) H. 43.

[2]) Hesperus III, 403.

Digitized by Google

besondere Weihe herauszuheben und zu unterstreichen, hat Jean Paul später als unkünstlerisch verworfen: an Otto schreibt er am 25. März 1800: »Ich hasse jetzt die Kotzebuische Sentimentalität, wichtige Aktus noch durch zufällige Tage zu erhöhen... Bei Gott! ein Hochzeitstag ist für sich genug; und alles Würzende darf höchstens der Zufall zuwerfen...«[1]) Diese Betonung besonderer Tage ist im ersten Band des Titans noch spürbar: Himmelfahrtsnacht, Lilar — Sonntag usw. Ein weiteres wichtiges Mittel zu rhythmisieren — von dem Jean Paul ebenfalls nach der Ausarbeitung des ersten Titanbandes abkam — sind die Digressionen.

Gewiß sind sie von vornherein nicht aus künstlerischen Motiven heraus von Jean Paul geschaffen, sondern er suchte — und fand hier — Gelegenheit, seine Fülle von Gedanken und Einfällen loszuwerden; sie sind jedoch verwendet als formende Elemente, und sind nicht, wie man gerade ihnen gegenüber stets behauptet hat, willkürliche Einschiebsel. Oskar Walzel erkennt ebenfalls die Digressionen bei Jean Paul als Formelemente des musikalischen Romans an. In einem Aufsatz über die »künstlerische Form des Dichtwerks« spricht er von dem abschweifenden Einsatz der sechsten Jobelperiode des »Titan«, welche auf einen Kapitelschluß folgt, in dem ein Naturbild den Vorgang verklärt... »In so hochgespannter Stimmung kann auch Jean Paul nicht beharren, mit einem Ruck springt er am Anfang des nächsten Abschnittes mitten hinein ins kühl Verstandesmäßige, ins Ironische. Aber er tut es nur, um sich dann wieder am Ende des Abschnittes zu gleich lyrischer Stimmung zu heben, wie am Ende des vorhergehenden. Gleichmäßige Steigerungen vom Alltäglichen oder vom völlig Verstandesmäßigen zu weicher Lyrik ergeben sich, und sie bewirken den Rhythmus der Erzählung. Es ist, als ob eine eintönige Abfolge durch stark betonte Ornamente zu reicherer Bewegung käme. Der Stimmungsablauf, der sich vom Eingang zum Schluß der Kapitel hinzieht, entspricht den Stimmungsfolgen, die im Drama innerhalb eines Auftritts oder eines Aufzugs sich ergeben... ein Roman, der manchem wie etwas völlig Unübersichtliches, kaum Geordnetes erscheint, gewinnt durch solche Rhythmik eine strengere Formung, gewinnt den Anschein einer fühlbaren Architektonik[2]).« In der Unsichtbaren Loge folgt auf jede seelische Bewegung ein Ruhezustand durch die dort am reichlichsten eingestreuten Exkurse und Extrablätter. Dieser Umstand gibt der Bewegung und dem Tempo der Unsichtbaren Loge etwas von einer Wippschaukel, die im einen Augenblick auf der Erde

[1]) Nerrl. Br. 142.

[2]) Oskar, Walzel, Die künstlerische Form des Dichtwerks 24 ff.

Digitized by Google

ist, im nächsten Augenblick hoch in der Luft. Daher hat die Anordnung der Digressionen in der Unsichtbaren Loge etwas Hartes und Brutales. In späteren Jahren tritt Jean Paul für einen beruhigteren und sanfteren Fluß des Romans ein, und mit aus diesem Grunde möchte er die Einfügung der Jugendgeschichte abändern; wovon er in einem Brief an Otto spricht. Der Unsichtbaren Loge haftet überhaupt etwas der Charakter eines Experimentes an — sowohl ihrem Inhalt nach: psychologisches und pädagogisches Experiment — als ihrer Form nach: künstlerisches Experiment —, und es hat darum im Grunde genommen nichts Merkwürdiges, daß sie, ohne Schluß, an beliebiger Stelle aufhört. Der Dichter ist hier noch unsicher zwischen den Einflüssen von Gelesenem und Gehörtem einerseits, seinem eigenen Kunstempfinden und seinen eigenen Gefühlen anderseits.

Außer dem rhythmischen Zweck hat, wie wir sahen, die Digression auch Einwirkung auf das *Tempo*, und das sollte sie auch nach Jean Pauls Absicht. In der Regel tritt die Digression auf als retardierendes Moment der Handlung. In der Vorrede zum Jubelsenior (1797) verteidigt Jean Paul die Digressionen in diesem Sinn: »Meine unvergeßlichen Splitter-, Vehm- und Kunstrichter hab' ich leider durch meine *Digressionen* irre gemacht, obgleich Digressionen die psychologische Geschichte nur *verschieben*, nicht *verfälschen*, indes andere Schreiber sie durch Zufälle *vernichten* und durch ihre Episoden *verdoppeln*[1].« Trotz dieser Verteidigung kehrt sich Jean Paul in dieser Zeit ab von der Verwendung der Digression als Kunstmittel; denn in derselben Vorrede weist er sie aus dem Roman fort in einen von diesem gesonderten Teil, den Appendix[1], eine Trennung, die er bereits in den biographischen Belustigungen durchgeführt hat. In diesem Sinn: des Ausscheidens der Digressionen zu besonderen Werken an Stelle der Einfügung in den Roman, hat offenbar auch Herder auf Jean Paul einzuwirken gesucht. Karoline von Herder berichtet, Herder habe einmal zu Jean Paul gesagt: »Wenn ich auf einer menschenleeren Insel wäre und hätte bloß Ihre Schriften, so wollte ich alle allzuschnell abspringenden, oft sich selbst zerstörenden Stellen in denselben aussondern und zwiefach schönere Werke herausbringen.« Auch das Antrittsprogramm des Titan läßt eine Abkehr von den Digressionen durchblicken, vollzogen wird sie jedoch erst in den letzten Bänden. Im Antrittsprogramm nimmt sich Jean Paul nochmals vor: »Jetzt aber geb' ich den Sachen eine andere Gestalt, indem ich erstlich Geschichte und Digression in diesem Werke streng aus-

---

[1] H. 7 f.

[2] H. 9.

Digitized by Google

einanderhalte — wenige Dispensazionsfälle ausgenommen —, zweitens, indem ich die Freiheiten, die ich mir in meinen vorigen Werken nahm, im jetzigen zu einem Rechte, zu einer Servitut verjähre und verstärke; der Leser ergibt sich, wenn er weiß: nach einem Bande voll Jobelperioden erscheinet durchaus nie etwas anders als einer voll Honigmonate [1]).«

Verwandt mit den Digressionen ist eine andere Stilbesonderheit Jean Pauls: der Wechsel zwischen Scherz und Ernst. Auch er bringt wie die Digressionen eine Änderung des Tempos hervor, und zwar auf innerlichere Weise. Jean Paul hat darum dieses Moment, das unwillkürlicher Ausfluß seiner zweifach veranlagten und gestimmten Natur war, nie ganz aufgegeben, sondern nur die äußerlich mehr hervortretende Mischung des ernsten mit dem burlesken Stil, den er für den Titan ja zuerst geplant hatte. Abgesehen von der eigenen Neigung, die ihn zu solchem Mischstil hingezogen hatte, fand er ihn bei den Engländern (wozu auch Shakespeare zu rechnen wäre!) und bewunderte ihn dort. Bei diesem Wechsel von Erhabenem und Komischem, der Goethe fernlag, ist zu beachten, daß es Jean Paul auf die Gemütsschwingung, ja — Erregung des Lesers ankommt (daher auch seine Vorliebe für Überraschungen, die Goethe immer mehr meidet), während Goethe von seinem Leser distanzierte ästhetische Betrachtung wünscht, »interesseloses Wohlgefallen«.

Ebenfalls als Unterbrechung der Handlung tritt eine andere Stileigenart Jean Pauls auf: die Einmischung des Autors und das Hineinziehen des Lesers in das Werk. Vorausschickend sei zu dieser Frage bemerkt, daß das musikalische Kunstwerk nicht von der strengen Abgeschlossenheit nach außen ist, welche das plastische Kunstwerk aufweist. Gerade dieser Beziehungsreichtum zu der umgebenden Welt, das Anspielen »auf die in Kunst, Wissenschaft und Politik herrschenden Zustände und Geschicke« [2]) hatte Goethe als das den östlichen Poeten verwandte Merkmal Jean Pauls empfunden. Während der Wilhelm Meister nach außen vollständig abgeschlossen ist und die Anreden des Dichters an den Leser, die hie und da Kapitel einleiten oder die Handlung weiterführen, nur dazu dienen, der Geschichte eine größere Distanz von der Wirklichkeit und eine sichere Illusion als Erzählung zu geben [3]) — weist im Gegensatz dazu der Titan nach allen Seiten auf ein Außen hin — durch die wissenschaftlichen Anmerkungen, die aktuellen Betrachtungen, durch die Ge-

[1]) H. 47.
[2]) Goethe VII, 111 f.
[3]) Vgl. Friedemann, Die Rolle des Erzählers in der Epik 81 f.

Digitized by Google

stalt Schoppes, den wir als Leibgeber kannten und den wir als Graul im Giannozzo wiederfinden, und ferner durch die Einbeziehung des Autors und des Lesers. Auch dies bezeichnet den Meister als ein plastisches Kunstwerk, daß alles sich in einer gewissen Entfernung vom Leser wie vom Dichter abspielt; während es dem musikalischen Charakter des Titan entspricht, daß er vom Herz des Dichters in das des Lesers unmittelbar hinübertönt.

Es sei zur Lösung dieser Frage kurz auf das Verhältnis von Theorie und Praxis bei Goethe und bei Jean Paul hingewiesen. Goethe war als Dichter, durch gegenständliches Schauen, ein Weiser. Jean Paul war ein besessener Visionär und ein polyhistorischer Denker, ja Grübler. Für Jean Paul ist Dichten, wie er sagt, »Weissagen, d. h. kein Schließen aus Erfahrungen, sondern ein unmittelbares Antizipieren [1].« Bei Goethe ist das Dichten ein Akt der Selbstbefreiung durch ein Gebilde, das seine Gesetzmäßigkeit in sich trägt, der er sich unterwirft. Bei Jean Paul quillt das Dichten aus der Sehnsucht, sein übervolles Herz auszuschütten, und das aus dieser Sehnsucht entstehende Kunstwerk empfängt seine Gesetze vom Dichter und vom — Leser. Bei dem Leser nun, meint Jean Paul nicht, wie Goethe, der ja auch hie und da den Leser anruft, den Leser schlechthin, sondern er stellt sich ganz bestimmte individuelle Leser vor. So wendet sich z. B. der Schluß der Unsichtbaren Loge an Christian Otto. In der Vorrede zum Hesperus heißt es in der ersten Ausgabe, als Anrufung des Lesers: »Und doch hab' ich an Dich unter dem ganzen Buche gedacht, und die Hoffnung, mein kleines biographisches Nacht- und Abendstück vor nasse aufgerichtete und feste Augen zu bringen war der tragende Malerstock der müden Hand gewesen.« Damit ist natürlich nicht ausgedrückt, daß Jean Paul sich den Wünschen der Leser angepaßt hätte — aber es ist damit eine bestimmte Anschauung vom Zweck der Dichtung kundgegeben: sie ist ein Werk des Menschen und bestimmt für den Menschen, während für Goethe das Werk, nachdem es sich von seinem Schöpfer gelöst hat, einer Welt objektiver Gebilde angehört, für sich da ist und seinen Zweck in sich trägt wie ein Naturprodukt. Das unmittelbare Verhältnis vom Dichter zum Leser hat Gottfried Keller vom Standpunkt des Lesers aus empfunden und in der ersten Fassung des Grünen Heinrich so ausgedrückt: »... denn dieses ist der Unterschied zwischen ihm (Jean Paul) und den andern Helden und Königen des Geistes! Bei diesen ist man vornehm zu Gaste und geht umher in reichem Saale, wohl bewirtet, doch immer als Gast, bei ihm aber liegt man an einem Bruderherzen ... Er zieht

[1]) Berend, Ästhetik 123.

Digitized by Google

uns ... an seine Brust, während jene sich stolz in ihren Purpur hüllen [1]).« Auch in dieser Hinsicht, der engen Beziehung des Lesers zur Dichtung, steht der Titan dem Werther näher als dem Meister. Für den Werther hat Erich Schmidt nachgewiesen, daß ein befreundetes Verhältnis zwischen dem Leser und den Personen der Dichtung besteht, das schon allein durch die Briefform bedingt ist: »Leute, deren Briefe wir lesen, treten uns menschlich nahe und reden gewissermaßen zu uns selbst. Wenn wir Werthers Leiden lesen, so werden wir uns ganz unwillkürlich als die eigentlichen Empfänger dieser Briefe ansehen und mit der bangen Angst eines Freundes dem Wachsen der Leidenschaft zusehen [2]).« Diese Intimität des Dichters mit dem Leser ist am stärksten in den früheren Werken, sie läßt nach, als Jean Paul sie als spielerisches Beiwerk empfindet, das dem würdigen Rhythmus des hohen Romans nicht gemäß ist. Im Entwurf zum Titan finden sich häufig längere Anrufungen des Lesers, die im Werk dann fortgelassen sind. Zum Beispiel heißt es im Manuskript [3]): »Indem ich und der Graf hinter dem Hand in Hand gehenden Paare nachfolge, so plagt es mich, daß es Wesen geben könne, von denen ich mich für ihr Geld muß lesen lassen, welche sich nicht darein finden können, daß meine teuere Liane — darauf schwör' ich und sterb' ich —, diese lebendige Flamme reiner, religiöser, schwesterlicher Liebe, es uneigennützig und wahr mit Rabetten meine ...« Dieser Stelle entspricht im heutigen Text: »Hier einsam neben dem Bruder sagte Liane der Schwester das Wort der Freundschaft lauter ... O sehet in die Flamme der reinen, religiösen, schwesterlichen Liebe mit keinem gelben Auge des Argwohns! [4])«

Eine wesentlichere Rolle noch als der Leser spielt der Autor in Jean Pauls Romanen. Hier fließen zwei Momente zusammen: einmal ein mehr äußerliches: der Dichter — auch hier nicht: der abstrakte Dichter, wie Goethe es meint, wenn er im Meister mitspricht — sondern der individuelle Dichter Jean Paul — gefällt sich darin, sich selbst darzustellen, eine Rolle zu übernehmen. Hier liegt eine rein spielerische Freude zugrunde, der Jean Paul vor allem im Hesperus Genüge getan hat. Der Dichter wird vollkommen zur Gestalt der Dichtung gemacht, indem es sich plötzlich erweist, daß Jean Paul einer der fünf Söhne des Fürsten und also mit den Personnagen der Dichtung aufs engste verwandt ist und in ihren Kreis hineingezogen wird — ein Spiel, das Brentano im Godwi aufgenommen hat. Einen ähn-

[1]) Grüne Heinrich, 1. Fassung 357 f.
[2]) Richardson, Rousseau und Goethe 134.
[3]) Textheft.
[4]) H. 254.

Digitized by Google

lichen Plan hatte Jean Paul offenbar ursprünglich auch für den Titan, denn im Genieheft notiert er sich: »Ich werde zuletzt mit der Prinzessin bei der Braut Albanos bekannt und verliebt — Beschreibung meiner Liebe.« In der jetzigen Fassung bleibt der Dichter im großen Ganzen außerhalb des Werks, er erhält zwar Briefe des Herrn von Hafenreffer, aber selbst davon ist nur im ersten Band die Rede. 1802 berichtet der Dichter von der Arbeit am Titan: »Im vierten Bande ist kein einziges Fehlen oder Ich; ebenso im fünften. Ich bin nun mein Selbstsieger [1].« In der Unsichtbaren Loge gibt sich bei den Einmischungen des Autors eine gewisse Schamhaftigkeit kund: er sucht sich zu verspotten, wenn er sich Gefühlen hingegeben hat. In der Unsichtbaren Loge besteht keine solche Verflechtung des Autors in sein Werk wie im Hesperus, sondern es bietet sich in ihr das Bild dar von zwei Schichten: eine — die der handelnden Personen — scheint wie aufgeklebt auf eine dahinter befindliche Scheibe, auf der sich die Meinungen und Erlebnisse des Autors äußern. Diese letztere Schicht erscheint vorwiegend verstandesmäßig, reflektiert, satirisch. Die erstere steht im Gegensatz zu ihr dadurch, daß das Gefühlsleben hier die Verstandestätigkeit bei weitem überwiegt, und selbst die Reflexionen vom Gefühl diktiert sind. Diese direkte Art der Einmischung des Autors, diese spielerische Art hat Jean Paul verworfen und, wie bereits gezeigt wurde, im Titan kaum mehr ausgeübt.

Als eine Abart dieser direkten Einmischung erscheint Jean Paul das Abgeben von Werturteilen des Autors über das von ihm Dargestellte — Personen und Ereignisse. In der Vorrede zur dritten Auflage des Hesperus (1819) sagt Jean Paul: »Seit mehreren Jahren haßt der Verfasser in seinen älteren Werken einen Fehler in hohem Grade ..., nämlich den Fehler der eigenen schriftstellerischen Austrommelsucht oder Vorsprecherei der Empfindungen, welche der Gegenstand haben und zeigen soll, aber nicht der Dichter. Z. B. ‚erhaben ruhig antwortete Dahore' — wozu erhaben beifügen, da es überflüssig, anmaßend und vorausnehmend ist, sobald die Antwort wirklich erhebt, oder wenn sie es nicht tut, alles noch erbärmlicher ausfällt [2].« Dieser Theorie entspricht die Praxis der späteren Ausgaben des Hesperus: es wird in den späteren Fassungen nicht mehr der Mensch bei seinem Auftreten unmittelbar mit seiner Eigenschaft und seiner Meinung geschildert, sondern die Eigenschaft wird durch handelndes Auftreten ihres Trägers dargetan, die Meinung erst geäußert, wenn Veranlassung dazu vorliegt.

---

[1]) Br. M. O. IV, 108.
[2]) H. 7.

Digitized by Google

Das zweite Moment, das zur Einmischung des Autors führt, ist innerlicher Natur; es ist die Freude daran, das Subjekt — den Schöpfer des Werkes — zugleich zum Objekt — dem Geschöpf des Dichters — zu machen — kurz dasjenige, was man als romantische Ironie bezeichnen kann. Jean Paul hat mit den Jahren alle direkten Eingriffe des Autors als unkünstlerisch abgelehnt, dafür aber dies freie geistige Schweben über dem Stoff und den Personen der Dichtung beibehalten.

Es zeigt sich in all diesen einzelnen Punkten — die durch viele andere noch zu ergänzen wären —, wie im Schaffen Jean Pauls eine Entwicklung vor sich geht und zugleich eine Einheit gegeben ist.

Digitized by Google

Bemerkungen.

Das Kunstwerk als „Wertvolle Fiktion“[1]).
Ein Beitrag zur Ästhetik des „Als Ob“.

Von

Ludwig Volkmann.

Die Vorrede zu H. Vaihingers »Philosophie des Als Ob« schließt mit folgenden Geleitworten des Verfassers für sein bedeutsames Werk: »So wie es nun ist, mag es manchem das lösende Wort in quälenden Problemen bringen, manch anderen aus dogmatischer Ruhe in neue Zweifel stürzen, bei vielen Anstoß erregen, aber hoffentlich auch einigen neue Anstöße geben«. Indem ich zunächst gern und dankbar bekenne, daß ich zu den vielen gehöre, an denen sich der erste Teil dieses Satzes wohltätig bewährt hat, möchte ich zugleich der am Schlusse desselben geäußerten Erwartung zu entsprechen versuchen und in kurzen, prinzipiellen Zügen die Anwendung der »Als Ob-Theorie« unter neuem Gesichtspunkt auf ein Gebiet erörtern, auf dem mir noch nicht die volle, lösende Konsequenz daraus gezogen zu sein scheint — auf das ästhetische. Und doch dürfte gerade Vaihingers Anschauung, richtig verstanden und restlos zu Ende gedacht, gerade hier berufen sein, Mißverständnisse zu beseitigen und klärend und versöhnend zu wirken.

In den »Vorbemerkungen zur Einführung« seines Buches (Seite XVII) sagt Vaihinger selbst: »In der Ästhetik hat die ‚Philosophie des Als Ob‘ ebenfalls schon ihre Vertretung. Denn die Ästhetik hat das Glück, ein grundlegendes Werk zu besitzen, in welchem die Fiktion, die Als-Ob-Betrachtung unter dem Namen der ‚bewußten Selbsttäuschung‘ als Prinzip des künstlerischen Schaffens und Genießens dargestellt worden ist: es ist dies Konrad Langes ‚Wesen der Kunst‘, eine mustergiltige Darstellung des Als Ob in der Ästhetik oder der Ästhetik des Als Ob«. Und K. Lange seinerseits stellt in seiner Rede »Über den Zweck der Kunst« (Anmerkung 22) im Anschluß an dieses Urteil fest, daß Vaihinger — dem er im übrigen eine Fülle von Anregungen verdanke — mit Rücksicht auf sein Buch die ästhetische Illusion nicht behandelt habe. In der Tat hat Vaihinger sich darüber wenigstens nicht systematisch verbreitet und ich muß gestehen, daß ich dies bedaure; denn ich glaube, daß er selbst, entsprechend seinen Folgerungen auf anderen Gebieten, auch hierin noch zu anderen Resultaten gelangt wäre, und daß er mit der bedingungslosen Zustimmung zu K. Langs »Illusionstheorie« ein wenig von seiner eigenen Lehre preisgegeben hat, ähnlich wie er dies gelegentlich (vergleiche Seite 689) bei seinem Meister Kant zugibt.

Wenn ich also im Folgenden versuchen will, Vaihingers Maßstab kritisch an die Illusionstheorie anzulegen und so gleichsam Vaihinger gegen Vaihinger auszuspielen, so möchte ich von vornherein betonen, daß es sich dabei um eine Auseinandersetzung mit Vaihinger beziehungsweise mit seiner Richtung über jene Theorie handeln soll, nicht aber um eine Auseinandersetzung mit Konrad Lange;

[1]) Diese Arbeit wurde vom Herrn Verfasser bereits Ende 1920 eingesandt.
Die Redaktion.


Digitized by Google

denn dieser hat leider so oft seinen wissenschaftlichen Gegnern, darunter auch mir, statt sachlicher Argumente persönliche Verunglimpfung geboten, daß ein ersprießlicher unmittelbarer Gedankenaustausch nicht mehr möglich ist [1]). Auch seine neueste Äußerung im I. Band der »Annalen der Philosophie« bringt anstatt einer vertieften Auseinandersetzung mit Vaihingers Ideen vorerst nur eine teilweise ähnlich geartete Polemik gegen seine Kritiker, namentlich gegen den verstorbenen Ernst Meumann. Es ist dies um deswillen besonders schade, weil zweifellos in Langes Theorie im Einzelnen viel Richtiges enthalten ist, wie ich stets anerkannt habe, und weil mir seine praktische, von der Kunst selbst ausgehende »Ästhetik von unten« als solche sympatisch ist; mein aufrichtiger Wunsch wäre es daher, gerade an der Hand von Vaihingers großem Gedanken, der ja inzwischen auch auf Lange beträchtlich eingewirkt hat, eine Klarstellung und womöglich Verständiguug auf indirektem Wege zu erzielen.

I. »Wechsel zweier Vorstellungsreihen« oder Klärung und Bereicherung unserer Vorstellung?

Ich muß zu diesem Zweck auf die erste, kurze Bemerkung zurückgreifen, mit der ich seinerzeit die Langesche Theorie halb zustimmend, halb ergänzend erwähnt habe: »Es ist neuerdings eine ,realistische Kunstlehre' vorgetragen worden, die das Wesen der Kunst lediglich aus der größtmöglichen Illusion erklärt, und den Kern des künstlerischen Genusses in einer ,bewußten Selbsttäuschung' sucht. Man kann so manche Gedanken dieser Lehre gern annehmen, und möchte doch etwas über dieselbe hinausgehen; gerade der Begriff der Klärung und Bereicherung unserer Vorstellungen ist es, den ich — als wesentlichsten geistigen Faktor des künstlerischen Schaffens wie des künstlerischen Genießens — darin vermisse. Denn eine bewußte und freiwillige Illusion kann man sich schließlich auch vor einem schlechten und geistlosen Kunstwerk, ja vor einer Photographie, verschaffen, nur ein starker Künstlergeist aber vermag seinen Werken so viel des Eigenen einzuhauchen, daß wir seine Anschauung, seine Stimmung, seine Empfindung, die eben geklärter, entwickelter, reiner ist, als die unsrige, mit zwingender Gewalt daraus uns zu eigen machen müssen. Und in dieser Bereicherung allein vermag ich die lusterregende Kraft des Kunstwerkes zu erblicken, nicht aber in einem ,lusterregenden Wechsel zweier Vorstellungsreihen' oder dem ,Hin- und Heroszillieren zwischen Schein und Wirklichkeit'. Die Einzelausführungen Konrad Langes kommen hierin mehrfach dem künstlerischen Geist weit näher als seine grundlegenden Definitionen, die mir allzu ,realistisch' am äußeren zu haften scheinen« [2]). Auf diesem Boden stehe ich, trotz aller Gegenargumente, auch heute noch, und gerade Vaihinger hat mich endgültig in meiner Auffassung bestärkt, mit der ich übrigens damals wie heute durchaus nichts Neues zu bringen, sondern nur etwas Selbstverständliches zu verteidigen vermeinte.

Zunächst also, was ich aus Langes Lehre gern annehme: das ist die Tatsache der »bewußten Selbsttäuschung« als eines wesentlichen psychischen Vorganges

---

[1]) »Absichtliche Verdrehung, Nichtgelesenhaben seines Buches, Sichherausreden, Illoyalität« und dergleichen. Die Psychologen erkennen ihn nur deshalb nicht an, weil sie einem Nichtpsychologen die große Entdeckung nicht gönnen! Näheres siehe Kunstwart 16. Jahrgang Heft 23.

[2]) Das Geistreiche im Kunstwerk. Kunst für Alle 18. Jahrgang Heft 7 (1903). Dazu K. Langes Erwiderung in Heft 10 und 11 und meine Entgegnung in Heft 16 desselben Jahrganges.


Digitized by Google

bei der Aufnahme eines Kunstwerkes durch die Sinne; gewiß liegt in ihr eine notwendige, von Lange sehr scharf erkannte und definierte Vorbedingung für den künstlerischen Genuß! Denn zweifellos müssen wir — ganz allgemein gesprochen — das im Kunstwerk »Dargestellte« einesteils als Hinweis auf die Wirklichkeit hinnehmen, während wir uns andernteils doch bewußt sind, daß es keine Wirklichkeit ist. Richtig ist also auch die Tatsache, daß es sich hierbei um »zwei Vorstellungsreihen« handelt. Aber sind diese beiden Vorstellungsreihen wirklich nur dem Kunstwerk eigentümlich und machen daher an sich schon sein Wesen aus? Das ist es, was ich bestreite, denn die bewußte Selbsttäuschung, die beiden Vorstellungsreihen, sind tatsächlich in jeder für die Aufnahme durch die Sinne bestimmten Darstellung notwendig und vorhanden, ob sie nun künstlerisch sei oder nicht, also wie oben ausgeführt auch in dem schlechten und geistlosen »Kunstwerk«, in jeder sachlichen »Abbildung«, ja in der Photographie, um zunächst bei der bildenden Darstellung zu bleiben. Lange selbst hat dies unbeabsichtigt sehr klar zugegeben, indem er (Annalen d. Philos. I, S. 438) von der schattierten Zeichnung einer Kugel schreibt: »Wir sehen die Zeichnung einmal als flächenhaftes Gebilde, d. h. als Kreidezeichnung auf Papier, und einmal als Kugel, d. h. als plastischen Körper im Raum. Gerade zu diesem Spiel der Vorstellungen wollte uns ja der Zeichner anregen. Und wer jemals einen Bleistift in der Hand gehabt hat, weiß, wie stolz er darauf war, mit seinen Mitteln, d. h. mit den technischen Mitteln der Zeichnung sich selbst und anderen dieses Spiel der Vorstellungen verschafft zu haben. Jeder Urheber einer solchen Zeichnung will, daß wir das Werk seiner Hand gut finden, er will vor allem selbst dadurch befriedigt sein. Das kann er aber doch nur, wenn er die Zeichnung als Zeichnung auffaßt, was er ja schon deshalb tut, weil er sie selbst gemacht hat«. ... Hier ist also mit dürren Worten gesagt, daß der Wechsel zweier Vorstellungsreihen, die bewußte Selbsttäuschung, auch bei einer ganz nüchtern-sachlichen, dilettantischen Darstellung eintritt, und daß die »Befriedigung«, welche dadurch eintritt, alles andere ist, als künstlerischer Genuß. Und nur dies behaupte ich ja, nämlich daß ein bloßer Wechsel zweier Vorstellungsreihen und die dadurch hervorgerufene »Illusion« oder »bewußte Selbsttäuschung« noch nicht das Wesen des ästhetischen Genusses ausmache, obzwar sie ihm allerdings als Mittel der sinnlichen Aufnahme vorausgehen muß. Oder mit anderen Worten: die »bewußte Selbsttäuschung« betrifft die Sprache, nicht aber das Wesen der Kunst, den Weg, nicht aber das Ziel, und insofern haftet mir Langes Definition zu sehr am äußerlichen. In nahem Zusammenhange hiermit steht meine Ansicht über die Verwandtschaft der Kunst mit dem Spiel, wie sie Groos und mit ihm Lange vertritt, und die ich gleichfalls und aus denselben Gründen nicht als erschöpfend anzusehen vermag, da auch sie nur Vorstufen, nicht das innere Wesen trifft. Genau wie bei der Darstellung durch das Bild verhält es sich hiermit bei der Darstellung durch das Wort; die lebendige schriftliche oder mündliche Erzählung eines Vorganges kann sehr wohl »Illusion« erwecken und es können auch hierbei die beiden sich widerstreitenden Vorstellungsreihen in Wirkung treten, ohne daß darum von einem Kunstwerk die Rede ist. Im engsten Wortsinne handelt es sich vielmehr auch hier nur um die Sprache, deren Klänge oder Schriftzeichen bewußt in Inhalte umgedeutet werden. Gewiß bedient sich das Kunstwerk auch dieser Mittel, aber die Mittel an sich bedeuten noch nicht das Kunstwerk!

Nun kenne ich natürlich K. Langes Einwand: in seinen »zwei Vorstellungsreihen« habe er ja doch ausdrücklich die Vorstellung von der Persönlichkeit des Künstlers auch als wesentlich für das Zustandekommen der Illusion erklärt. Sehr

Digitized by Google

wohl, das weiß ich und habe es nie verkannt, und eben dies gehört zu den Umständen, die mich Langes tatsächliche Kunstauffassung im einzelnen als dem künstlerischen Geist weit näher stehend empfinden ließen als seine Theorie im ganzen. Aber diese Theorie wird dadurch doch als solche nicht weniger unzulänglich, und man könnte vielleicht sogar sagen, daß sie durch solche Vermischung mit richtigen Einzelheiten doppelt gefährlich für unkritische Geister sei und daher doppelt genaue Prüfung erfordere. Denn wenn eine ganz bestimmte Vorstellung nötig ist, um den Wechsel der Vorstellungsreihen ästhetisch lusterregend zu gestalten, so muß das Wesen des künstlerischen Genusses wohl eben in dieser Vorstellung oder in dem was ihr zugrunde liegt, beruhen, und nicht im Wechsel zweier Vorstellungsreihen an sich, der — wie soeben erwiesen — auch bei der Aufnahme ästhetisch ganz gleichgültiger Darstellungen sachlicher Art vorhanden ist. So bleibt denn nach wie vor das Bedürfnis bestehen, die künstlerische Persönlichkeit nicht bloß als eine, wenn auch wichtige, Komponente in dem ästhetischen Prozeß, als eines von vielen »illusionsstörenden Elementen« zu betrachten, sondern sie klar und offen als das wesentliche und entscheidende Element dieses Vorganges zu erkennen, und nun dasjenige zu ergründen, wodurch denn in Wirklichteit der künstlerische Genuß hervorgerufen wird; und dies bezeichne ich eben als eine Klärung und Bereicherung unserer Vorstellungen von der Natur (Wirklichkeit), die als das eigentliche lusterregende Element, als der wahre Kern des künstlerischen Genusses zu betrachten ist. In knapper, präziser Fassung kann daher der Gegensatz der Auffassungen wie folgt formuliert werden:

Lange sagt: Unsere ästhetische Anschauung, die »Illusion«, besteht in einer bewußten Selbsttäuschung, im Wechsel zweier Vorstellungsreihen, nämlich einerseits der Vorstellung von der Wirklichkeit, andererseits der Vorstellung von der Wiedergabe und, damit verknüpft, unter anderem auch von der Persönlichkeit des Künstlers. Dieser Wechsel zweier Vorstellungsreihen ist an sich ästhetisch lusterregend und somit der Kern des künstlerischen Genusses [1]).

Ich sage: Zu jeder Aufnahme einer auf sinnliche Wahrnehmung berechneten Darstellung durch den Menschen gehört der Vorgang der »Illusion«, d. h. der bewußten Selbsttäuschung auf Grund einer doppelten Vorstellungsreihe. Aber dieser Vorgang ist an sich noch nicht ästhetisch lusterregend, wenn nicht als das Wesentliche die schöpferische, überlegene Persönlichkeit des Künstlers gegeben ist, die unsere eigenen Vorstellungen klärt und bereichert und insofern den Kern des künstlerischen Genusses bildet.

II. »Ergänzungstheorie« oder Klärung und Bereicherung unserer Vorstellung?

Noch einen weiteren Einwand Langes gegen meine Kritik gilt es kurz zu widerlegen: daß nämlich seine sogenannte »Ergänzungstheorie« meine Forderung nach

[1]) In der 2. Auflage des »Wesens der Kunst« S. 296 macht Lange für diejenigen, denen diese Auffassung zu äußerlich ist, (also unter anderem für mich!) darauf aufmerksam, daß diese Form des Erlebens mit einem Gefühl geistiger Freiheit verbunden sei, das an sich schon eine Quelle hohen Genusses sein müsse. Er kommt mir damit schon etwas entgegen, behandelt aber m. E. immer noch den Kernpunkt als eine Art Accidens und die Vorstufe als Kernpunkt. Denn auch die Freiheit, die ich meine, wird nicht durch den Wechsel der Vorstellungsreihen an sich hervorgerufen, sondern durch die bereichernde Wirkung des Künstlergeistes (siehe unten S. 79 und 80).


Digitized by Google

einer tieferen, geistigen Auffassung vom Wesen der Kunst bereits erfüllt habe. Die hierin liegende Begriffsverwechslung kann ich gar nicht besser ans Licht stellen, als mit Langes eigenen Worten in seiner »Berichtigung« gegen mich (Kunst für Alle 18. Jahrg. Heft 18): »L. Volkmann zitiert auf S. 378 als meine abschließende Definition des Begriffes Kunst die Worte: ‚Kunst ist eine teils angeborene, teils durch Übung erworbene Fähigkeit des Menschen, sich und anderen ein auf Illusion beruhendes Vergnügen zu bereiten, bei dem jeder andere bewußte Zweck als der des Vergnügens ausgeschlossen ist'. Dieser ‚äußerlichen' Auffassung setzt er die seiner Meinung nach ‚tiefere, geistigere' Auffassung entgegen, daß die Kunst zur Klärung und Bereicherung unserer Vorstellungen von der Natur beiträgt. Dem gegenüber begnüge ich mich, meine wirklich abschließende Definition von Kunst... zu zitieren, wo ich sage: ‚Und wir können danach die früher gegebene Definition für Kunst in folgender Weise erweitern: Kunst ist jede Tätigkeit des Menschen, durch die er sich und anderen ein von praktischen Interessen losgelöstes auf einer bewußten Selbsttäuschung beruhendes Vergnügen bereitet und durch Erzeugung einer Anschauungs-, Gefühls- oder Kraftvorstellung zur Erweiterung und Vertiefung seines geistigen und körperlichen Lebens und dadurch zur Erhaltung und Vervollkommnung der Gattung beiträgt'. Der Leser wird demnach selbst beurteilen können, wie es mit der ‚Vertiefung' und ‚Weiterführung' meiner Ästhetik durch Volkmann bestellt ist«. An der Entscheidung eines urteilsfähigen Lesers ist hiernach nicht zu zweifeln; denn Langes damit angedeutete »Ergänzungstheorie« kennzeichnet sich schon in diesen kurzen Stichworten als etwas grundsätzlich von meiner Forderung derartig Verschiedenes, daß es unerfindlich ist, wie er die beiden Gedankenkreise überhaupt in einem Atem nennen konnte. Die Ergänzungstheorie, die er übrigens selbst in seinem Vortrage über den Zweck der Kunst inzwischen wesentlich abgeschwächt hat, war ja lediglich eine gewiß sehr interessante, aber doch nur hinzugefügte Auseinandersetzung über gewisse geistige, moralische, kurz sachliche und im letzten Grunde außerkünstlerische Wirkungen der Kunst, und betraf somit wohl das, was Lange den »biologischen Wert« der Kunst nennt, nicht aber das Wesen der Kunst im ästhetischen Sinne. Ich hatte daher, was er freilich mit Stillschweigen übergangen hat, in meinem von ihm »berichtigten« Aufsatz auch bereits mit klaren Worten gesagt: »Und deshalb ist auch die Bereicherung, die uns der Künstler verschafft, nicht eine quantitative, sondern lediglich eine qualitative, womit etwas sehr anderes gemeint ist, als Konrad Langes ‚Ergänzungstheorie' ... ‚Die Natur überzeugend darzustellen und der Menschheit damit einen Ersatz für das Leben und eine Ergänzung der Wirklichkeit zu bieten' ist ihm das höchste Ziel der Kunst. Ich brauche kaum zu betonen, daß mir auch diese Auffassung zu äußerlich ist, und daß ich statt dessen lieber von einem Gewinn für das Leben und einer Vertiefung und Bereicherung unseres Verhältnisses zur Wirklichkeit sprechen möchte«. Also das Wesen der Kunst liegt keineswegs darin, daß sie (was nicht bestritten wird) uns quantitativ ergänzend Vorstellungen von solchen Dingen, Gefühlen, Vorgängen vermittelt, die uns das Leben sonst nicht bieten würde — denn das vermag die bloß sachliche Beschreibung oder Abbildung gleichfalls zu tun! — sondern darin, daß sie unsere Vorstellung von Dingen, Gefühlen, Vorgängen qualitativ vertieft und bereichert, wobei es an sich ganz gleichgültig ist, ob die dargestellten »Inhalte« uns außerdem noch eine »Ergänzung« bieten, die als solche nur sachlich, nicht spezifisch künstlerisch ist und mit anderen Mitteln auch geboten werden könnte. — So bleibt denn als entscheidendes Element für den ästhetischen Genuß immer wieder die Klärung und Bereicherung unserer Vorstellungen zurück, und es be-

Digitized by Google

deutet keine Widerlegung, sondern vielmehr eine starke Bestätigung dieser Auffassung, wenn Lange an anderen Stellen seiner Polemik gegen mich sagt: »daß das, was Volkmann ‚Klärung unserer Anschauungen' (soll heißen Vorstellungen) nennt, nichts ist als die Akzentuierung und Umgestaltung der Natur, die der Künstler vornehmen muß, um mit seinen einseitigen Mitteln Illusion zu erzeugen«, und ferner: »Ein Kunstwerk ist ja auch nicht einfach Natur, sondern Natur, die uns vom Künstler gezeigt wird. Wenn man dies als eine Bereicherung auffassen will, so habe ich nichts dagegen (!) Diese Bereicherung ergibt sich aber unmittelbar aus dem Wesen der Kunst«. Ich füge dem nur hinzu: Dann gehört sie aber auch in die Definition vom Wesen der Kunst! — Etwas anders faßt Lange denselben Einwand im Kunstwart 16. Jahrg., Heft 21, S. 406, wo er sagt: »Nach Volkmann bereichert die Kunst nicht unser Anschauungs- und Gefühlsleben im allgemeinen, indem sie uns im Bilde schauen läßt, was uns das Leben versagt hat, sondern sie verschafft uns reichere Anschauungen derselben Dinge, die wir auch in der Natur sehen können, sie zeigt uns die Dinge, die wir tagtäglich sehen können, vollständiger und vielseitiger, als die Natur selbst sie uns zu zeigen vermag«, worauf er dann beweist, daß dies notorisch nicht richtig sei, da die Natur stets reicher und vollständiger sei als die Kunst. Hierzu ist erstens zu bemerken, daß ich keineswegs behauptet habe, daß die Kunst nicht auch unser Anschauungs- und Gefühlsleben im allgemeinen bereichern könne, (genau so wie ein schöner Mensch außerdem noch sehr intelligent sein kann, ohne daß dies zum Begriff seiner Schönheit gehört!), sondern nur, daß hierin nicht ihr Wesen liege, weil diese Wirkung auch auf andere Weise erreicht werden kann und somit nicht spezifisch künstlerisch, ja im Grunde an sich außerkünstlerisch ist; und zweitens, daß ich nicht von einer Bereicherung unserer Anschauung, sondern unserer Vorstellung von den Dingen gesprochen habe (siehe oben), was ein grundsätzlicher Unterschied ist und die ganze folgende Schlußfolgerung hinfällig macht. Gerade Vaihingers Ideen werden zeigen, wie wesentlich dieser Punkt ist. Lange fährt dann fort: »Wenn man hier von einer Bereicherung sprechen will, so kann man es höchstens in dem Sinne, daß der Maler in der Richtung, die durch das Wesen seiner Kunst bestimmt wird, d. h. in der Richtung auf den Gesichtssinn mehr in der Natur wahrnimmt, als der Laie und deshalb auch imstande ist, ihm bei der Darstellung der Natur manches zu zeigen, was er bis dahin nicht gesehen hat. Dies nenne ich aber nicht eine Bereicherung, sondern eine Vertiefung unserer Anschauungen. Und diese liegt ja im Wesen des künstlerischen Genies, wie ich es erläutert habe, begründet«. Wiederum mit Änderung des Wortes »Anschauungen« in »Vorstellung« kann ich dies nicht nur für die Malerei, sondern für alle Künste voll unterschreiben, und wiederum muß ich hinzufügen: wenn dies im Wesen des künstlerischen Genies begründet ist, so gehört es auch in die Definition des Wesens der Kunst hinein, nicht nur gleichsam akzidentiell und als Kommentar dazu! *Quod erat demonstrandum.*

III. Wissenschaft und Kunst.

Noch eine weitere Differenz zwischen K. Lange und der von mir vertretenen Auffassung bedarf der Erörterung, und sie führt uns schon unmittelbar an die Gedankenkreise der »Philosophie des Als Ob« heran. Ich schrieb seinerzeit in meinem Aufsatz »Das Wesen der Kunst«: Denn nicht als Ausfluß leichten und oberflächlichen Spiels [1]) möchte ich die Kunst betrachten, sondern als einen Teil des tiefsten und edelsten Triebes, den der Mensch besitzt, ohne den keine Naturwissenschaft,

[1]) Lange erwiderte hierauf wiederum mit dem Hinweis auf den biologischen

Digitized by Google

keine Philosophie, keine Religion und — keine Kunst bestehen würde: des Erkenntnistriebes. Nicht die Erweckung eines angenehmen Scheines ist mir das Ziel der künstlerischen Tätigkeit, nicht ein spielendes ‚so tun, als ob', sondern eine ebenso ernste Auseinandersetzung mit den Erscheinungen der Welt, wie die Wissenschaft. Beide führen das Mannigfaltige, Vereinzelte und darum Erklärungsbedürftige auf das Allgemeine, Einfache und Gesetzmäßige zurück, dem Erkenntnisdrange damit Klärung und Beruhigung bietend (vgl. H. Cornelius, Einleitung in die Philosophie S. 30), und der Unterschied besteht nur darin, daß die Wissenschaft dies auf intellektuellem Gebiete und Wege erreicht, die Kunst auf intuitivem. Mit gutem Bedacht habe ich daher das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft... so formuliert: Auch der bildende Künstler klärt ja, ebenso gut wie der Gelehrte, unser Vorstellungsverhältnis zu der uns umgebenden Welt, nur daß er uns anschauliche Erkenntnis bietet, während die Wissenschaft unsere begriffliche Erkenntnis erweitert«. Anderwärts habe ich denselben Gedanken wie folgt gefaßt: »Denn Kunst und Wissenschaft sind wohl letzten Grundes eins in dem Endziele der Klärung unserer Vorstellungswelt, doch erreicht dies die Wissenschaft auf begrifflichem, die Kunst auf anschaulichem Wege, und so gut wir uns durch E. Mach gewöhnt haben, die Wissenschaft als eine ‚Ökonomie des Denkens' zu bezeichnen, so könnten wir recht wohl die Kunst analog eine ‚Ökonomie des Schauens' nennen und damit ihrem inneren Wesen und Wert viel näher kommen, als wenn wir sie rein äußerlich mit der naturwissenschaftlichen Elle messen [1])«. K. Lange konnte sich mit einer solchen Auffassung zunächst auch nicht befreunden; er schrieb dagegen im Kunstwart 16. Jahrg. Heft 21: »Statt auf das ‚oberflächliche' Spiel will nun Volkmann die Kunst auf ‚einen der tiefsten und edelsten Triebe' des Menschen, nämlich den Erkenntnistrieb zurückführen, d. h. also auf dieselbe Quelle, der die Wissenschaft entsprungen ist. Diese Wendung hat mich einigermaßen überrascht. Denn ich hatte bis dahin Kunst und Wissenschaft für zwei ihrem innersten Wesen nach verschiedene Tätigkeiten gehalten, was mir schon deshalb wahrscheinlich war, weil sich die Begabung dafür so selten in einem und demselben Individuum vereinigt findet. Natürlich haben beide als geistige Tätigkeiten des Menschen manches miteinander gemein, so z. B. daß sie auf der höheren Stufe ihrer Entwicklung um ihrer selbst willen, d. h. um der Freude an der geistigen Tätigkeit willen betrieben werden. Aber die Art dieser geistigen Tätigkeit, das eine Mal ein Sammeln, Schließen, Kombinieren und Entdecken, das andere Mal ein sinnliches Empfinden, ein Vorstellen, ein phantasiemäßiges Beleben, kurz eine Illusion, ist in beiden Fällen so verschieden wie nur möglich. Tatsächlich meint auch Volkmann gar nicht den wissenschaftlichen Erkenntnistrieb, sondern den Trieb nach Anschauung überhaupt, der zunächst auf die Dinge in ihrer äußeren Erscheinung, weiterhin auf das an diese sich knüpfende Gefühl gerichtet ist. Daß aber der Anschauungstrieb wesentlich mit zur Entstehung der Kunst beigetragen hat, entspricht gerade meiner Ergänzungstheorie, wonach das Bedürfnis, sich Anschauungen zu verschaffen, die das Leben versagt hat (!), den Menschen zur Kunst drängte«. So viel Worte, so viel Schiefheiten! Zunächst ist die Feststellung, daß ich »gar nicht den wissenschaftlichen Erkenntnistrieb« meine, völlig überflüssig, da ich selbst ausdrücklich sage, daß Wissenschaft und Kunst zwei ver-

---

Wert des Spiels; ich wiederhole, daß ich vom ästhetischen Wesen der Kunst sprechen wollte!

[1]) Mediziner und Kunstwerk. Kunst für Alle 16. Jahrg. Heft 10. Abgedruckt in »Die Erziehung zum Sehen und andere Zeitgedanken zur Kunst«, S. 131.

Digitized by Google

schiedene Formen der Betätigung des Erkenntnistriebes sind; sodann aber meine ich durchaus nicht den »Trieb nach Anschauung überhaupt«, sondern eben den künstlerischen Erkenntnistrieb, jenen wesentlichen Faktor, der über die Illusionstheorie Langes hinausgeht und den er scheinbar nicht kennt, den auch seine ganz auf sachliche Inhalte gegründete Ergänzungstheorie nicht ersetzt, nicht einmal streift. Den besten Beweis hierfür liefert mir wiederum Lange selbst, wenn er weiter meint, in einem Buche über das Wesen der Kunst habe er doch das Recht und die Pflicht gehabt, das Verschiedene zunächst in seiner Verschiedenheit zu ergründen, und dann schreibt: »Etwas anderes wäre es gewesen, wenn es sich um die Aufgabe gehandelt hätte, das Wesen des menschlichen Geistes überhaupt zu erkennen. Dann hätte ich vielleicht zu allgemeinen Bestimmungen gelangen können, wie der von Volkmann vorgebrachten ‚Erkenntnis des Gesetzmäßigen oder Einheitlichen im Einzelnen' oder der ‚Zurückführung des Mannigfaltigen, Vereinzelten und darum Erklärungsbedürftigen auf das Allgemeine, Einfache und Gesetzmäßige, wodurch dem Erkenntnisdrang Klärung und Beruhigung geboten wird'. Aber eine derartige Aufgabe lag nicht vor und mit ihrer Lösung wäre auch für die Ästhetik wenig gewonnen gewesen, da es sich ja hier um etwas ganz anderes als ästhetische Fragen handelt«. Hierzu ist wiederum zweierlei zu bemerken: 1. Freilich handelt es sich nicht um die Aufgabe, das Wesen des menschlichen Geistes überhaupt zu erkennen, wohl aber um die Stellung der Kunst im menschlichen Geistesleben, also um die ästhetische Frage κατ' ἐξοχήν, und 2. Allerdings läßt sich diese Frage eben nicht mit der »Illusionstheorie« lösen, noch weniger mit der »Ergänzungstheorie«, die in der Tat etwas ganz anderes als ästhetische Fragen behandelt, sondern nur in der Form eines erkenntnistheoretischen Problems, als welches sich die von mir gewählte Fassung der »Klärung und Bereicherung unserer Vorstellungen« darstellt, und von dem aus sich auch die erläuternde Parallele zur wissenschaftlichen Erkenntnis notwendig ergibt [1]). In seiner Rede über den Zweck der Kunst hat nun Lange diesen merkwürdigen Standpunkt unter dem Einfluß Vaihingers gleichfalls erheblich verändert und gemildert, indem er schreibt: »Man hat sich lange gewöhnt, Wissenschaft und Kunst in einen Gegensatz zu stellen. Und der große Unterschied, der zwischen beiden besteht, soll auch nicht geleugnet werden. Die Wissenschaft strebt nach Wahrheit, die Kunst nach Wahrscheinlichkeit [2]). Die Wissen-

[1]) Die Auffassung der Kunst als Klärung unserer Vorstellungen, als »Ökonomie des Schauens«, bezeichnet Lange in seltsamer Verkennung ihrer tieferen Fassung des Problems mit dem etwas geringschätzigen Namen »Bequemlichkeitstheorie«, weil in der Tat die Erleichterung der Anschauung durch Auswahl, Ordnung und Vereinfachung eine wichtige Rolle darin spielt. Wenn er sagt, die beste Begründung derselben finde sich bei H. Cornelius, Die Elementargesetze der Kunst, der eigentliche Träger sei aber Adolf Hildebrand mit seinem Problem der Form, letzten Endes Konrad Fiedler und Hans von Marées, von neueren Vertretern derselben seien besonders H. Wölfflin und L. Volkmann zu nennen, so kann ich diese Zusammenstellung mit von mir hoch verehrten Namen nur froh und dankbar begrüßen. (Über den Zweck der Kunst, S. 10, mit Anmerkung 8).

[2]) Schon hier muß angemerkt werden, daß nach meiner Auffassung die Kunst selbstverständlich auch nach Wahrheit strebt, nach »Kunstwahrheit«, d. h. einer »praktischen Wahrheit« im Sinne Kants und F. A. Langes, die aber darum nicht minder wertvoll ist wie die theoretische, wissenschaftliche Wahrheit (vgl. Vaihinger 3. Aufl., S. 657, 714, 760). Es hängt dies tief mit der zugrunde liegenden Differenz der Anschauungen überhaupt zusammen (vgl. unten S. 80).


Digitized by Google

schaft arbeitet mit Begriffen, die Kunst mit der Anschauung. Die Wissenschaft fragt nach dem kausalen Zusammenhang der Dinge, die Kunst nach deren Erscheinungsform. Dennoch haben beide Tätigkeiten gewisse Berührungspunkte. Auch der Gelehrte kann nicht ohne Phantasie auskommen. Auch er muß Fiktionen bilden, d. h. Dinge annehmen, deren Unrichtigkeit ihm völlig bewußt ist, die er aber als Hilfsmittel des Denkens braucht ... Der Kantianer Vaihinger hat kürzlich in seiner ‚Philosophie des Als Ob' alle diese Fiktionen behandelt und zur bewußten Selbsttäuschung in der Kunst parallel gestellt«. — Und damit sind wir endlich an dem Punkte angelangt, wo wir unmittelbar an Vaihingers Gedanken anknüpfen und versuchen können, sie für unsere Fragen weiter fruchtbar zu machen. Die Darlegung der bestehenden Kontroversen war hierzu notwendig, doch möge sie wie oben gesagt nicht als eigentliche Polemik aufgefaßt werden, wenn auch der eigene Standpunkt des Verfassers dabei begreiflicher Weise betont und verteidigt werden mußte. —

IV. »Illusion« oder »Wertvolle Fiktion«?

Für mich und gewiß für zahllose andere, denen Philosophie in erster Linie Weltanschauung bedeutet, liegt der besondere Wert und die befreiende Wirkung von Vaihingers Buch vor allem darin, daß er zwar ganze Reihen von überkommenen und uns sicher scheinenden Begriffen mit rücksichtsloser Schärfe als »Fiktionen«, d. h. als bloße Hilfsmittel und Umwege des Denkens erweist, zugleich aber nachdrücklich ihre absolute Notwendigkeit und ihren hohen praktischen Wert betont, wodurch es immer wieder gerechtfertigt wird, daß die menschliche Psyche in »bewußter Selbsttäuschung« sich dieser Begriffe bedient, obwohl sie genau weiß, daß sie damit von der »Wirklichkeit« abweicht. So wird der kritische Geist gewahrt, und doch unfruchtbare, zum Pessimismus führende Skepsis vermieden, was mit vollem Recht als ein »idealistischer Positivismus« bezeichnet werden darf. Es hat mir dabei einen speziellen Genuß gewährt, fast durchgehend anregende Parallelen von den rein intellektuellen Fragen zu den künstlerisch-ästhetischen ziehen zu können, auch wo Vaihinger selbst dies naturgemäß nicht getan hat; so braucht man an vielen Stellen nur statt »Denken« zu sagen: »Schauen« (beziehungsweise Hören, Empfinden usw.) oder statt »ethisch« — »ästhetisch«, um zu überraschend richtigen Ergebnissen für die verschiedenen Gattungen der Kunst zu gelangen. Man kann ja in der Tat auch sehr wohl sagen, daß der Künstler »mit Auge, Ohr oder Seele«, »in Formen und Farben, in Tönen und Rhythmen usw. denkt«! Wie bereits angedeutet, hat Vaihinger dementsprechend auch die inneren Beziehungen zwischen Wissenschaft und Kunst durchaus richtig erkannt und mehrfach klar hervorgehoben. So sagt er S. 131: »Die ästhetische Fiktion respektive eine Theorie derselben schließt sich zum Teil sehr enge an die wissenschaftliche an; und das ist ganz natürlich, wenn man bedenkt, daß in der Bildung beider dieselben elementaren psychischen Grundprozesse mitwirken«, und S. 134: »Man wird nun das Wesen der wissenschaftlichen Fiktion viel klarer erfassen, wenn man deren Parallele mit der ästhetischen sich klar macht« [1]). Der elementare,

---

[1]) Daß er dabei, wie schon auf S. 11, das von R. Avenarius aufgestellte Gesetz des kleinsten Kraftmaßes für Wissenschaft wie Kunst gleichermaßen gelten lassen will, darf als weitere Rechtfertigung der von K. Lange so genannten »Bequemlichkeitstheorie« angesehen werden (siehe oben die Anmerkung 1 zu S. 76). In gleicher Weise ist der Satz auf S. 22 zu bewerten: »Man muß sich hierbei daran erinnern, daß die ganze Vorstellungswelt in ihrer Gesamtheit nicht die Bestimmung hat, ein


Digitized by Google

psychische Grundbegriff aber, der beiden zugrunde liegt, ist der im ersten Kapitel so überzeugend dargelegte Begriff des Denkens als zwecktätig wirkende, organische Funktion, dem sich wiederum nach meiner Auffassung das Schauen (Hören, Empfinden) in gleicher Weise zur Seite stellen läßt; und deshalb trifft es auch für das ästhetische Aufnehmen vollinhaltlich zu, was S. 8 vom Denken gesagt wird, daß es nämlich »in der Verarbeitung und Vermittlung des Empfindungsmaterials zur Erreichung eines reicheren und volleren Empfindungslebens seine Bestimmung finde«. Damit ist von vornherein schon der Begriff der Bereicherung eingeführt, auf den ich so großen Wert lege, und den ich zunächst eben als die ursprüngliche und unmittelbare Wirkung der Kunst aufgefaßt wissen will, ohne ihre mittelbaren (ethischen usw.) Wirkungen darum zu leugnen. — Wie wir nun aber »die Wege und Umwege des Denkens nicht mit dem wirklichen Geschehen verwechseln dürfen«, weil es »die eigentliche Kunst und Aufgabe des Denkens ist, das Sein auf ganz anderen Wegen zu erreichen, als diejenigen sind, welche das Sein selbst einschlägt«, und wie »es dem Denken mit Hilfe seiner kunstvollen Operationen und auf Umwegen gelingt, das Sein einzuholen und sogar den Fluß des Geschehens zu überholen« (S. 11), so erreicht, ja »überholt« auch das Kunstwerk auf seinen von der Wirklichkeit abweichenden Wegen die Natur und schafft der Vorstellungswelt gerade dadurch Bereicherung oder, wie wir gern mit K. Lange sagen dürfen, Vertiefung. (Ich brauche kaum nochmals zu wiederholen, daß dies nicht im Sinne von K. Langes »Ergänzungstheorie« auf sachlich-inhaltliche Wirkungen, sondern auf rein künstlerisch-ästhetische zu beziehen ist). — So erweist sich die Kunst als ein besonderes Glied in der Reihe derjenigen Begriffsgebilde, zu denen Vaihinger S. 68 ausdrücklich auch die Dichtung rechnet, der »praktischen Fiktionen«, von denen er sagt: »Das Gemeinsame ist der ungeheure praktische Wert, den alle diese Begriffsgebilde haben, während ihnen doch keine objektive Wirklichkeit entspricht«, und weiter: »Gemäß rein mechanischen Gesetzen des Seelenlebens haben diese Gebilde eine ungeheure praktische Wichtigkeit und spielen eine unersetzliche Vermittlerrolle; ohne sie ist die Lust des Begreifens unmöglich, ohne sie die Ordnung des chaotischen Materials ... unmöglich«.

Solche Fiktionen aber können (S. 150 ff. und 609 ff.) nicht etwa beliebig aus der Luft gegriffen werden, sondern müssen gerechtfertigt, justifiziert werden durch ihre Zweckmäßigkeit und Nützlichkeit, durch die Dienste, die sie dem Denken (wir ergänzen wieder: Schauen, Hören, Empfinden usw.) leisten; und Fiktionen, die sich nicht justifizieren, d. h. als nützlich und notwendig rechtfertigen lassen, sind als überflüssig oder gar schädlich abzulehnen.

Damit erhebt sich nun für uns die entscheidende Grundfrage: worin denn nun, ganz in Vaihingers Sinn gedacht, die »Rechtfertigung« des Kunstwerkes als Fiktion liegt, worin denn sein Nutzen besteht, der wichtige Dienst, den es leistet — wohlgemerkt, ästhetischer Nutzen und Dienst, nicht sittlicher oder sonst außerkünstlerischer? — Legen wir diesen Maßstab zunächst an K. Langes Definition an, und fragen wir, ob der »lusterregende Wechsel zweier Vorstellungsreihen«, die »Illusion« an sich einen Nutzen bedeutet, der die damit verknüpfte bewußte Abweichung von der Wirklichkeit rechtfertigen würde, so suchen wir allerdings vergebens. Denn abgesehen davon, daß ich, wie oben ausgeführt, die lusterregende Kraft des Wechsels zweier Vorstellungsreihen als solchen bestreite, ist die Erregung

Abbild der Wirklichkeit zu sein — es ist dies eine ganz unmögliche Aufgabe — sondern ein Instrument, um sich leichter in derselben zu orientieren«.

Digitized by Google

von Lustempfinden zweifellos kein wichtiger Dienst im Sinne von Vaihinges Postulat, daß die ästhetische Fiktion dem Zweck diene, gewisse erhebende oder sonst wichtige Empfindungen in uns zu wecken. (S. 131.) Mit seinem später im Anschluß an Kant eingeführten Begriff des mit der Illusion angeblich verbundenen geistigen »Freiheitsgefühles« (siehe oben S. 72, Anmerkung) käme er solchem Nutzen schon weit näher, aber diese Erklärung ist noch immer nicht ausreichend und setzt ganz ohne Not etwas recht künstlich Konstruiertes an die Stelle des Einfachen und Selbstverständlichen: erst soll der Wechsel der Vorstellungen an sich lusterregend sein, und dann wieder soll uns die Tatsache dieses freiwilligen Wechsels ein lusterregendes Freiheitsgefühl erzeugen! — Nein, in nichts anderem besteht der rechtfertigende gewaltige Nutzen und Dienst, den das Kunstwerk durch seine Fiktion der menschlichen Seele leistet, als in der Klärung und Bereicherung ihrer Vorstellungen auf seinem eigensten, nur ihm zugänglichen Gebiete, d. h. dem ästhetischen Gebiete des Schauens, Hörens, Empfindens usw., so wie die wissenschaftliche Fiktion auf dem Gebiete des Denkens! Nur aus solcher Auffassung heraus können wir ganz das herrliche Geschenk würdigen, das ein großes Kunstwerk für die Menschheit darstellt, so nur es recht verstehen wie man sagen konnte, daß der Künstler »die Gottheit geschaut« oder »der Sphärenmusik gelauscht« haben müsse, weil er eben aus seinem Eigensten uns Gesetze und Zusammenhänge enthüllt, die unsere Sinne allein nicht zu entdecken vermögen; und wenn die wissenschaftliche Fiktion nach Vaihinger oft gleichsam ein Rechenpfennig ist, der uns hilft, die Begriffe leichter und rascher zu erfassen und in Umlauf zu bringen, so ist das Kunstwerk eine Anweisung des Künstlers auf sein Guthaben bei der Natur, das er durch seine besondere Begabung besitzt und von dem er nun freigebig austeilt zur Freude und zum Nutzen der Menschheit. Daraus erklärt es sich zugleich, warum bedeutende Künstler, ja ganze Kunstrichtungen, oft zunächst nicht verstanden werden, was doch bei Langes als selbstverständlich vorausgesetzter Illusionskraft jedes Kunstwerkes unbedingt sofort der Fall sein müßte; die Klärung und Bereicherung der Vorstellungen, die Einstellung auf die stärkere und reichere Auffassung des Künstlers setzt sich eben erst allmählich durch. — So nur glaube ich können wir aber auch die vollen und richtigen Konsequenzen von Vaihingers großem Gedanken für das Gebiet der Kunst ziehen, wenn dies bei ihm selbst auch nicht ganz durchgeführt ist und daher nicht in voller Klarheit in die Erscheinung tritt, wie oben schon angedeutet. Eine Parallele mit seiner Behandlung der ethischen und religiösen Fragen weist uns aber auch für die ästhetischen den rechten Weg; und wiederum im Gegensatz zu K. Lange bin ich hierbei der Meinung, daß man dem Gedankengange der »Philosophie des Als Ob« nur ganz folgen kann — oder gar nicht[1]). Wie der sittlich hochstehende Mensch das Leben betrachtet, als ob es eine sittliche Weltordnung gäbe, wie wahre Religiosität sich darin äußert, daß wir uns verhalten als ob ein höchstes Wesen von uns Rechenschaft fordern würde, so sieht der Künstler die »Wirklichkeit«, die sich seinen Sinnen in ihrer chaotischen Unordnung darbietet, so an, als ob ein Gesetz, eine höhere Ordnung, eine klare Einheit darin herrschte, und indem er uns die Welt so zeigt, klärt und bereichert er unsere Vor-

[1]) Vergleiche K. Lange, Über den Zweck der Kunst, Anmerkung 22: »Wenn ich auch mit seiner Unterordnung des religiösen Glaubens unter den Begriff der Illusion (soll heißen wertvolle Fiktion!) nicht einverstanden bin, so verdanke ich doch seinem Buche eine Fülle von Anregungen« ... Für mich und viele andere liegt gerade hierin wesentlich mit die befreiende Wirkung von Vaihingers Buch begründet.


Digitized by Google

stellungen in demselben Maße, als seine eigene Vorstellung der unseren überlegen ist. Und wie die ethischen und religiösen Werte dadurch nichts an praktischer Bedeutung verlieren, daß sie theoretisch als Fiktion erkannt sind, wie ihnen gegenüber der schon von Kant formulierte Begriff der »doppelten Wahrheit« gilt, so ist auch die freie Phantasieschöpfung als »praktische Wahrheit« wie Kant sagen würde, als »Kunstwahrheit«, der »Naturwahrheit« voll gleichwertig und ebenbürtig, und es erhellt nun ohne weiteres, warum ich auch in der Kunst bedingungslos von Wahrheit, nicht wie K. Lange nur von Wahrscheinlichkeit spreche (siehe oben S. 76, Anmerkung 2).

Es ergibt sich hiernach des weiteren die rechte Beantwortung der Frage nach dem Kern des künstlerischen Genusses, d. h. nach der Ursache der Lustempfindung, welche das Kunstwerk in uns erweckt, und die K. Lange unzutreffend in der bewußten Selbsttäuschung als solcher, in dem Wechsel zweier Vorstellungsreihen an sich, sucht. Sie ergibt sich aus der prinzipiellen Gleichstellung der künstlerischen mit der begrifflichen Erkenntnis, der ästhetischen mit der wissenschaftlichen Fiktion. »Am Begreifen hat die Psyche Lust«, sagt Vaihinger einmal sehr fein (S. 158), und er gibt damit eine viel tiefere Deutung für das Lustgefühl, das auch mit dem »ästhetischen Begreifen« verknüpft ist, als K. Lange mit seiner Illusionslehre. Gewiß hat der Begriff der »Illusion« auch hierbei sein gutes Recht und seine volle Bedeutung, aber in einem ganz anderen, geradezu entgegengesetzten Sinne — nicht als Illusion der Wirklichkeit, sondern als — Illusion des Begreifens und Erklärens; denn eine eigentliche, theoretisch beweisende Erklärung der Wirklichkeit gibt die Kunst so wenig, wie die philosophischen Weltsysteme sie zu geben vermögen, ohne daß darum ihr praktischer Wert um das Geringste geschmälert würde (S. 316). Auch in der Kunst aber gibt sich die Seele »dem süßen Wahne des Begreifens« (S. 315) der Erscheinungen hin, indem sie dieselben mit dem Maßstab des Künstlers zu messen lernt, auch die Kunst ist eine praktische Fiktion, »um die Empfindungsmassen zu ordnen und sich die Illusion des Begreifens und Erklärens zu verschaffen«. (S. 317.) Wirkt doch schon die Sprache »befreiend und lösend auf die Psyche« durch die Einteilung des Seienden (S. 321), und gilt doch von der typenbildenden Kraft der Kunst ganz das Gleiche wie von den fiktiven Allgemeinbegriffen überhaupt: »Sobald der einzelne Fall, die einzelne Erscheinung von der allgemeineren apperzipiert, d. h. unter sie subsumiert wird, entsteht das Lustgefühl des Begreifens«. (S. 401.)

So darf ich gerade in Vaihingers Werk die stärksten Bestätigungen der von mir vertretenen Auffassung finden, wie ich sie schon in meinem obengenannten Aufsatz »Das Wesen der Kunst« (Kunst für Alle 18. Jahrg., Heft 16) wie folgt formuliert habe: »Nicht die Illusion als solche macht das Wesen der Kunst aus, sondern die Verkörperung jener besonderen, klareren und reineren Vorstellung, die nur wenigen bevorzugten Menschen gegeben ist: den Künstlern. Nicht daß der Künstler überhaupt eine — beliebige — Illusion hervorruft, ist das Entscheidende, sondern ‚daß er etwas zu sagen hat', daß sich ihm Dinge und Zusammenhänge enthüllen, die den anderen verschleiert bleiben. Und das führt unmittelbar zum künstlerischen Genuß hinüber. ‚Ästhetischer Genuß entsteht, wenn eine verborgene Gesetzmäßigkeit fühlbar wird', sagt Walther Rathenau in seinen geistvollen ‚Impressionen', und Adolf Hildebrand erblickt das Kriterium darin, ‚ob es einem weit um die Brust wird, oder nicht'«. — Auch wir stellen also ein Freiheitsgefühl fest, aber aus tieferem Grunde wie K. Lange: Freiheit vom bedrückenden Chaos der Wirklichkeit, nicht die Freiheit, das Kunstwerk bald als Kunst, bald als Natur anzusehen! So ist beispielsweise auch Hildebrands plastisches Prinzip zu verstehen, durch das »dem

Digitized by Google

Kubischen das Quälende genommen wird«, ein Ausdruck, der Vielen so fremdartig erscheint und auch K. Lange nicht liegen kann. Freilich, wen die Dinge dieser Welt nicht bedrängen, der braucht sich auch nicht von ihnen zu befreien; aber wie alle Philosophie, so beruht auch alle echte Kunst auf solcher Bedrängnis.

Wir werden nunmehr auch das rechte Maß für das Lob finden, welches Vaihinger S. 672 Konrad Langes Theorie spendet, indem er in Verbindung mit einer Kantischen Stelle [1]) sagt: »Hier liegt Kant und dem Leser die ‚bewußte Selbsttäuschung' auf der Zunge, auf welche neuerdings Konrad Lange das Wesen der Kunst mit Recht zurückführt«. Bewußte Selbsttäuschung, also Illusion, oder besser Fiktion [2]) — gewiß! Aber nicht Illusion im Sinne K. Langes, d. h. Illusion der Wirklichkeit schlechthin, sondern wertvolle Fiktion im Geiste H. Vaihingers, d. h. Fiktion einer geklärten, gesetzmäßigen, einheitlichen und dadurch die Vorstellungswelt bereichernden Wirklichkeit!

V. Schlußfolgerungen.

Wenn ich soeben festgestellt habe, daß ich mich mit weit besserem Recht als K. Lange auf die Philosophie des »Als Ob« berufen darf, so muß ich doch zugleich und vor allem dankbar bekennen, daß ich durch diese selbst über manches erst zu voller Klarheit und scharfer Formulierung gelangt bin, was ich vordem zum Teil vielleicht nur instinktiv aus selbstverständlichem künstlerischem Empfinden heraus und in Übereinstimmung mit Männern von unbestrittenem hohem Kunstsinn ausgesprochen hatte. Das erste durchgeführte wissenschaftliche System der Fiktionen hat auch mir natürlich die wichtigsten Aufschlüsse und Anregungen geboten, so namentlich darüber, daß eben jene Bereicherung und Klärung unserer Vorstellungen,

---

[1]) Kritik der Urteilskraft 45: »Also muß die Zweckmäßigkeit im Produkte der schönen Kunst, ob sie zwar absichtlich ist, doch nicht absichtlich scheinen; das ist schöne Kunst muß als Natur anzusehen sein, ob man sich ihrer zwar als Kunst bewußt ist«. — Die Stelle enthält m. E. alles, was an K. Langes Illusionstheorie richtig ist, doch ohne seine Einseitigkeit und Übertreibung. Das Gleiche gilt von dem oft zitierten Anfang dieses Paragraphen, dem Lange auch das »Freiheitsgefühl« entnommen hat: »An einem Produkte der schönen Kunst muß man sich bewußt werden, daß es Kunst sei, und nicht Natur; aber doch muß die Zweckmäßigkeit in der Form desselben von allem Zwange willkürlicher Regeln so frei scheinen, als ob es ein Produkt der bloßen Natur sei. Auf diesem Gefühle der Freiheit im Spiele unserer Erkenntnisvermögen, welches doch zugleich zweckmässig sein muß, beruht diejenige Lust, welche allein allgemein mitteilbar ist, ohne sich doch auf Begriffe zu gründen. Die Natur war schön, wenn sie zugleich als Kunst aussah; und die Kunst kann nur schön genannt werden, wenn wir uns bewußt sind, sie sei Kunst, und sie uns doch als Natur aussieht«. — Ich möchte besonders auf die (von mir gesperrten) Sätze hinweisen, welche die »Zweckmäßigkeit«, d. h. Nützlichkeit der Illusion beziehungsweise Fiktion voraussetzen und damit ganz in unsere Gedankenkreise hinüberführen. Gerade dies fehlt bei. K. Lange, der in der zweiten Auflage des Wesens der Kunst (S. 388) selbst gesteht, daß er ursprünglich »die Vorstellungsreihe Natur« etwas einseitig betont habe; diesen Fehler hat seine Theorie nie ganz überwunden.

[2]) Sehr richtig bemerkt O. Dittrich, Annalen der Philosophie I, S. 25, daß es unzweckmäßig ist, den Ausdruck »Illusion« als Synonymum für »Fiktion« zu gebrauchen, da die Philosophie des Als Ob nichts weniger als Illusionismus ist. —

Digitized by Google

die uns der Künstler gewährt, ihren Grund selbst wiederum in einer wundervollen Fiktion hat. Ich muß meine eigene Auffassung und Darstellung hiernach noch logisch ergänzen, ohne daß ich jedoch an ihrem inneren Sinn etwas zu ändern brauche. Das Wesen des künstlerischen Schaffens wie des künstlerischen Genießens stellt sich mir nun im Rahmen von Vaihingers Ideen folgendermaßen dar:

Der Künstler, begabt mit einer starken schöpferischen Phantasie, die ihn die Wirklichkeit klarer, einheitlicher und tiefer auffassen läßt, als es dem Durchschnitt der Menschen gegeben ist, wird hierdurch in den Stand gesetzt, sich nicht eine beliebige, schlechte oder wertlose Fiktion, sondern eine wertvolle, d. h. eben ästhetisch klärende und bereichernde, zu bilden, oder, wie Dürer sagt, die Kunst aus der Natur heraus zu reißen. Und wie nun das letzte Ziel des Denkens nicht die Vorstellungswelt an sich ist, sondern das Handeln, und zwar das ethische Handeln (Vaihinger S. 93), so setzt sich auch das künstlerische »Denken in Formen, Farben, Tönen, Empfindungen usw.« in ein »ästhetisches Handeln«, d. h. in das künstlerische Schaffen um. Der Künstler betrachtet dabei die gegebenen Sinneseindrücke, »als ob« es eine gesetzmäßige Einheit in der regellosen Mannigfaltigkeit der Erscheinungen gäbe, als ob Harmonien der Farben oder der Töne, klar begrenzende Umrisse und Flächen, Proportionen der Körper, innere Kräfte der Baumassen, rhythmische Gliederungen des Raumes, Regeln der Bildkomposition bestünden, als ob das menschliche Leben und Handeln von großen Gesetzmäßigkeiten beherrscht sei usw. Er legt somit in ganz gleicher Weise einen durchaus subjektiven, willkürlichen, fiktiven Maßstab an die Wirklichkeit an, wie etwa der Mathematiker, der Maße für Raum und Zeit fingiert oder der Physiker, der mit dem Begriff des Atoms rechnet; in gleicher Weise wie diese aber gelangt er durch die bewußte Abweichung zu praktischen Resultaten von hohem Wert, und erzielt nicht nur vollgültige — künstlerische — Wahrheit, sondern schafft für sich und andere, denen er seine Auffassung übermittelt, eine geklärtere, einheitlichere und tiefere Vorstellungswelt. Ja sogar der vielumstrittene Begriff der Schönheit gewinnt in diesem Zusammenhang eine neue, wertvolle Bedeutung, nicht als apriorische oder transzendentale Norm, sondern eben als subjektiver Maßstab, als praktische Wahrheit, man kann wohl sogar sagen als künstlerische Sittlichkeit in tieferem Sinne! Wenn Albrecht Dürer zweifelnd gestand: »Schönheit, was das ist, das weiß ich nicht«, so hatte er wohl insofern recht, als theoretische Erkenntnis damit gemeint war, und doch hat er »Schönheit« in des Wortes tiefster Bedeutung erlebt und geschaffen — lebendige Dürerische Schönheit, nicht jene abstrakte, die er grübelnd zu ergründen suchte.

Der Aufnehmende seinerseits nimmt wohl zunächst die künstlerische Fiktion in »bewußter Selbsttäuschung« in sich auf, »als ob« sie Wirklichkeit wäre, während er sich doch zugleich darüber klar ist, daß es Kunst ist. Hierin können wir mit K. Langes Illusionsbegriff, wie mit vielen seiner Einzelheiten, durchaus einig gehen. Aber hierin liegt weder der Kern des künstlerischen Schaffens, noch des künstlerischen Genießens; vielmehr tritt nun erst als Wesentlichstes wiederum der Begriff der Klärung und Bereicherung der Vorstellungswelt hinzu, insofern der Aufnehmende sich die klarere, tiefere und einheitlichere Auffassung des Künstlers zu eigen macht, mit seinen Augen sieht, mit seinen Ohren hört, mit seinen Nerven empfindet, »als ob« er selbst Künstler wäre und jene Gesetzmäßigkeiten und Zusammenhänge erkannt hätte. So wird ihm das Kunstwerk zur Auslegung, ja zur Offenbarung und er erlebt jenen »süßen Wahn des Begreifens« der chaotischen Erscheinungswelt, der als beglückende Bereicherung empfunden wird und den wahren Kern des künstlerischen Genusses

Digitized by Google

darstellt. In K. Langes von Vaihinger aufgenommenem Begriff der »umgekehrten Illusion«, d. h. in der bekannten schon von Goethe geschilderten Erscheinung, daß wir die Natur gern mit den Augen starker und uns sympathischer Künstler ansehen und daß uns die Künstler oft die »Schönheiten« gewisser Wirklichkeitsdinge erst erkennen lehren, liegt wohl der beste Beweis für die tatsächliche, wertvolle Bereicherung unserer Vorstellungswelt durch die Kunst — die »Bereicherung« immer wieder in qualitativer, nicht in quantitativer Hinsicht gemeint. Mit dieser Auffassung des künstlerischen Aufnehmens und Genießens wird auch das Verhältnis zur rein sachlichen Wirklichkeitswiedergabe, so namentlich zur Photographie, erst recht klar, was bekanntlich einen der schwächsten Punkte in K. Langes Illusionstheorie bildet. Er entscheidet zwar sehr einfach: »die Photographie erweckt eben keine Illusion«, und vertritt diesen Standpunkt neuerdings auch gegenüber dem Kinematographen [1]). Natürlich erweckt aber sowohl die Photographie als besonders das Lichtspiel unter Umständen sogar eine sehr starke Illusion, und beide können auch innerhalb gewisser Grenzen sehr wohl künstlerische, d. h. unsere Vorstellung ästhetisch bereichernde Wirkungen vermitteln, wenn sie nämlich ihrerseits — nicht Wirklichkeit, sondern Kunstwerke wiedergeben, die Photographie also Werke der bildenden Kunst, namentlich etwa der Graphik, die Kinematographie Werke der rhythmischen Körperkunst, des Tanzes und dergleichen; neuerdings hat man sogar Motive für Lichtspiele unmittelbar zeichnerisch hergestellt. Die Frage ist fast zu einfach, als daß man sie besonders auszuführen brauchte.

Es bewähren sich nun bei diesen Prozessen des Kunstschaffens und Genießens in frappanter Weise alle jene geistigen Vorgänge, die Vaihinger als charakteristisch für das Wesen der Fiktion angeführt hat. Dies gilt besonders für die Isolierung, die abstraktive Fiktion (Vaihinger S. 372 ff.), mit der jede Kunst zu rechnen hat; verzichtet doch jede Kunstgattung freiwillig auf gewisse wesentliche Seiten der Erscheinungswelt, um die ihr angemessenen und eigentümlichen um so reiner, klarer und eindringlicher zur Wirkung zu bringen, und gewinnt auch sie durch Fiktion der »einfachsten Fälle« (Typen) die einfachsten Gesetze. Auch die von Vaihinger mit Recht geforderte Korrektur der Fiktionen liegt klar zu Tage, sei es, daß wir sie in der primitivsten Form des bloßen Sichbewußtbleibens erblicken, daß man die Fiktion nicht für Wirklichkeit nehmen darf (Vaihinger S. 195), oder daß wir den Ausgleich durch die Methode der »entgegengesetzten Fehler« dabei erkennen, insofern man einmal das Kunstwerk aufnimmt, »als ob« es Wirklichkeit sei, dann aber wieder, »als ob« man diese Wirklichkeit mit den Augen, Ohren, Nerven des Künstlers aufnähme, d. h. so, »als ob« jene klaren und einfachen Gesetzmäßigkeiten und Zusammenhänge darin herrschten, die der Künstler darin fand. Und endlich mag auch ein Hinweis auf das »Gesetz des Ideenwandels« (Vaihinger S. 219 ff.) angebracht sein, nach welchem die Psyche die Tendenz hat, die Fiktion zur Hypothese, die Hypothese zum Dogma werden zu lassen, weil sie das stabile Gleichgewicht der Vorstellungen dem labilen vorzieht — bis dann der Rückschlag erfolgt und die Skepsis eintritt. Es braucht kaum näher ausgeführt zu werden, wie stark sich diese Erscheinung auch in der Kunst geltend macht, man denke etwa an die Freilichtmalerei, die alle Dinge betrachtete, »als ob« das flutende Licht das einzig wichtige in der Erscheinungswelt sei und dadurch tatsächlich wertvolle, bereichernde Vorstellungen erschloß, bis sie allmählig zum einseitigen Dogma erstarrte, daß die Dinge »tatsächlich so aussähen«, und sich schließlich die Reaktion hiergegen einstellte. Besonders die Künstler selbst sind dieser Entwicklung oft sehr zugänglich und sagen

[1]) Bewegungsphotographie und Kunst. Diese Zeitschr. XV, Heft 1.


Digitized by Google

mit Vorliebe kategorisch nicht nur »ich sehe das so«, sondern auch »ich habe die Natur einfach so dargestellt, wie sie ist«. Es liegt ein methodischer Fehler K. Langes darin, daß er die zahlreichen derartigen Zeugnisse aus der Kunstgeschichte, die gewiß niemand leugnen wird, als Beweis für seine Illusionstheorie heranzieht, während sie doch lediglich als Belege für die Wandlungen des Sehens und der künstlerischen Vorstellungswelt dienen können.

Greifen wir hiernach nochmals auf K. Langes Definition für Kunst (Wesen der Kunst 2. Aufl. S. 298) zurück, welche lautet: Kunst ist die teils angeborene, teils durch Übung erworbene Tätigkeit des Menschen, Werke zu schaffen, die ihm selbst und anderen einen auf bewußter Selbsttäuschung beruhenden Genuß gewähren, d. h. einen Genuß, der aus einem fortgesetzten, das Gefühl der Freiheit erzeugenden Wechsel zweier Vorstellungsreihen hervorgeht« [1]), und fügen wir noch den späteren abschließenden Satz auf Grund seiner »Ergänzungstheorie« hinzu: »und dadurch unbewußt die Lücken des menschlichen Gefühlslebens ausfüllt, zur Erweiterung und Vertiefung des sinnlichen, ethischen und intellektuellen Wesens der Menschheit beiträgt«, so erhellt wohl ohne weiteres, warum ich Vaihingers Urteil, daß K. Langes Wesen der Kunst »eine mustergültige Darstellung des Als Ob in der Ästhetik oder der Ästhetik des Als Ob« sei, nicht ganz beipflichten kann, vielmehr glaube, daß gerade die vollen Konsequenzen aus der Philosophie des Als Ob weit über K. Langes Illusionstheorie hinausführen. Der erste Teil seiner Definition ist mir zu nichtssagend, er hört meiner Meinung nach dort auf, wo die Kunst erst anfängt, und trifft auf Photographie oder unkünstlerische Darstellungen aller Art ebenso gut zu, und der zweite Teil bezieht sich, so richtig und schön er ist, nicht auf das ästhetische Wesen und den eigenen Wert der Kunst, sondern auf ihre, wenn auch gewiß wertvollen, Nebenwirkungen. Indem ich Wesen und Wert der Kunst nur im Kunstwerk selbst suche, und dabei in Vaihingers Sinne von dem Begriff der unsere Vorstellungswelt bereichernden, wertvollen Fiktion ausgehe, möchte ich an die Stelle von K. Langes Definition lieber etwa die folgende gesetzt sehen:

Kunst ist die Fähigkeit besonders veranlagter Menschen, vermöge ihrer schöpferischen Phantasie die Erscheinung der Wirklichkeit mittels einer »wertvollen Fiktion« klarer, einheitlicher und tiefer aufzufassen als die anderen und diese Auffassung in Werken zur sinnlichen Darstellung zu bringen, durch welche sie den anderen diese ihre klarere und tiefere Auffassung auf dem Wege der Illusion (bewußten Selbsttäuschung) übermitteln, wodurch in diesen das Gefühl tieferen Begreifens der Erscheinungen und der Bereicherung ihrer Vorstellungswelt erzeugt und ein beglückender und befreiender Genuß erweckt wird. Damit ist das Wesen und der Wert der Kunst in rein ästhetischer Hinsicht erschöpft; doch erstreckt sich ihre Wirkung und somit ihr letzter Zweck auch auf die inhaltliche Ergänzung des menschlichen Gefühlslebens und die Vermittlung und Verbreitung ethischer und intellektueller Werte.

---

[1]) Es muß hier nach der ausführlicheren »vorläufigen« Fassung zitiert werden, weil die Schlußfassung den ersten Teil abkürzt und dadurch das für uns wesentliche nicht mehr in extenso enthält, wenn auch sachlich voraussetzt.


Digitized by Google

Durch eine solche Definition wird freilich der Begriff des »Kunstwerkes« auf eine überaus hohe Stufe gehoben und die Kunstanschauung unmittelbar zur Weltanschauung ausgeweitet; wie diese beruht sie auf freier Phantasieschöpfung, auf Fiktion — wie diese begreift sie aber auch die höchsten geistigen Werte der Menschheit. Wer ein Schlagwort braucht, mag eine solche, die Kunst vorwiegend als Ausdruck betrachtende Auffassung im Gegensatz zu K. Langes ganz auf dem Eindruck beruhender »Illusionstheorie« und im Anschluß an Vaihinger etwa die »Fiktionstheorie« der Kunst nennen, wobei auf die notwendige Rechtfertigung der Fiktion durch ihren bereichernden inneren Wert besonderer Nachdruck zu legen wäre.

Das Problem der Form in neuer Beleuchtung.

Von

Oskar Wulff.

Seit Hildebrands »Problem der Form« ist zu der von ihm aufgeworfenen Frage nach dem Gestaltungsgesetz der Plastik kaum ein Beitrag erschienen, der sie mit so sicherem und reifem Urteil einer klaren Entscheidung nahe bringt wie das schon vor zwei Jahren veröffentlichte Buch [1]) des Direktors der Magdeburger Kunstgewerbeschule. Die Kunstwissenschaft darf nicht länger säumen, sich mit ihm eingehend auseinanderzusetzen. Hier spricht wiederum ein schaffender Künstler aus seiner gesamten inneren Erfahrung heraus, zugleich aber mit voller Beherrschung der neueren kunstwissenschaftlichen Literatur.

Im dritten, wichtigsten Kapitel, in dem der Ausgangspunkt der theoretischen Fragestellung liegt, wird Hildebrands Lehre der Anschauungsweise Rodins gegenübergestellt. In den Werken des Letztgenannten sieht der Verfasser den schlagenden Gegenbeweis gegen die Allgemeingültigkeit des vermeintlichen plastischen Grundgesetzes der Reliefvorstellung. Nach diesem hätte jedes Gebilde der Plastik die Ansichtsforderung zu erfüllen, daß es sich nämlich dem Auge in einheitlichem Flächeneindruck, dem sogenannten Fernbilde, darstellen soll, »um dem Kubischen das Quälende zu nehmen«. Bosselt weist zunächst nach, daß Hildebrands Voraussetzung, die Plastik sei eine (von der Zeichnung) »abgeleitete Kunst«, ebensowenig zutrifft, wie die von einzelnen Forschern vertretene entgegengesetzte Annahme. Vielmehr scheidet sich von der eigentlich zeichnerischen Begabung, die Dinge gleichsam auf eine Fläche projiziert zu sehen, eine von ihr grundverschiedene Fähigkeit, die sie »kubisch erfaßt und auch so wiedergibt, ohne daß die Zeichnung dabei überhaupt hineinspricht«. Sie besteht im Wissen vom Verlauf der begrenzenden Oberflächen des Gegenstandes und wird durch das wiederholte sehende — ich möchte das stärker als Bosselt betonen — Abtasten der Dinge, und zwar, was er nicht ausspricht, in der Vorstellungsbildung des frühesten Lebensalters gewonnen. Die Veranlagung, solche Formvorstellungen von besonderer Klarheit und Deutlichkeit bilden zu können, macht nun zweifellos den Kern der plastischen Begabung aus. Wenn freilich der Verfasser glaubt, daß die meisten Menschen nur Einzelansichten von den Dingen aus der Wirklichkeit aufnehmen und damit zur räum-

[1]) Rudolf Bosselt, Probleme plastischer Kunst und des Kunstunterrichts. Magdeburg 1919, Karl Peters Verlag. 198 S. mit 139 Abbildungen.


Digitized by Google

lichen Orientierung auskommen, so widerspricht dem wohl nicht nur die Aussage unseres Bewußtseins, sondern auch der in diesem Zusammenhange nicht berücksichtigte Tatbestand der Kinderkunst. Er läßt erkennen, daß sich ein gewisses Durchschnittsmaß beider Arten anschaulicher Auffassung des Gegenständlichen ziemlich gleichmäßig auf die Gesamtheit verteilt und die plastische Anschauungsweise sogar in kräftigerer Entfaltung. Auch ist die Unterscheidung der zwiefachen Wurzel künstlerischer Begabung nicht völlig neu. Schon Schmarsow hat in seiner ersten Auseinandersetzung mit Hildebrand das abtastende, also fortschreitende Sehen des Bildhauers von dem ruhigen gleichsam zeitlosen Schauen der Flächendarstellung unterschieden. Mir aber gereicht die Lehre Bosselts zu besonderer Genugtuung, habe ich doch nicht nur seit bald zehn Jahren in meinen Vorlesungen so gelehrt, sondern schon auf dem Berliner Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft im Jahre 1913 die beiden Grundbegriffe der zweidimensionalen Sehform (entsprechend dem Hildebrandschen Fernbilde der Ansicht und dergleichen) und der dreidimensionalen Sehvorstellung (beziehungsweise des »Sehbegriffs«) aufgestellt und sie in meinen Grundlinien zur Prinzipienlehre der Kunstwissenschaft neuerdings näher erläutert. Für den zweiten Begriff bietet mir jetzt das Zeugnis Bosselts als schaffenden Künstlers die willkommene Bestätigung. Hildebrands Begriffsbestimmung, nach der die Formvorstellung sich aus einer Summe von Einzelansichten und Bewegungsvorstellungen zusammensetzt, erfährt durch ihn eine unzweifelhafte Berichtigung. Wenn er aber meint, die unter Ausschluß von Licht, Schatten und Farbe erfaßte Form sei überhaupt nicht mehr ein Gesehenes, — so geht er entschieden zu weit und hätte richtiger sagen sollen »kein bloß Gesehenes«. Vom psychologischen Gesichtspunkt ist die Seh- (beziehungsweise Form-)vorstellung vielmehr als ein verwickelter Vorgang aufzufassen, bestehend aus einer zusammenhängenden Folge mit Bewegungs- und Tastvorstellungen verknüpfter Gesichtssinneseindrücke, wie ich sie bereits am anderen Orte umschrieben habe. Bosselt hat zwar durchaus darin Recht, daß Formvorstellungen sogar von Blinden gebildet werden, aber die Modellierversuche, die Burde und Matz mit blinden Kindern angestellt haben, zeigen gerade, daß sie bei diesen mehr oder weniger undeutlich und allgemein bleiben, — weil es eben keine anschaulichen Vorstellungen sind wie diejenigen des Künstlers. Daß die Sehvorstellung zusammengesetzter Natur ist, widerspricht auch keineswegs der oben aufgestellten Behauptung ihrer kräftigeren allgemeinen Entfaltung. Vermag doch die künstlerische Einbildungskraft wie die dichterische ganze Vorstellungszusammenhänge leichter ins klare Bewußtsein zu erheben als Einzeleindrücke, sei es der Gestalt, der Farbe und anderes mehr. Auf Grund dieses gesamten Sachverhalts wird nun die Geltung des Hildebrandschen Gesetzes der Reliefgestaltung erheblich eingeschränkt, wie seinerzeit schon durch Schmarsow, — und zwar für die kunstgeschichtliche Entwicklung auf einen immerhin noch sehr beträchtlichen Teil der griechischen Marmorplastik. Treffend unterscheidet der Verfasser innerhalb der letzteren zwei Entwicklungsreihen. Die eine führt von der Zeichnung über das Flachrelief zum Hochrelief und zu den Rundfiguren der Giebelfelder. Sie bewahrt denn auch, wie ich öfters hervorgehoben habe, von der Nike des Archermos bis zum Myronischen Diskobol alle Mängel der jeweiligen Zeichnung, wie die zusammengesetzte Projektion der menschlichen Gestalt, die falsche Verkürzung und anderes mehr. Daneben aber entfaltet sich die Reihe der eigentlichen freiplastischen Stammtypen der nackten männlichen und der bekleideten weiblichen sowie der Sitzfigur beiderlei Geschlechts. Ursprüngliche Rundplastik erblickt Bosselt mit Recht auch in den Stammtypen der ägyptischen Kunst, die wie die griechischen gleichsam aus der Puppe hervorgegangen sind, wenngleich eine gewisse Rückwirkung der

Digitized by Google

Reliefanschauung hier wohl zu Unrecht bestritten wird. Anderseits lassen sich doch auch einige Gegenbeispiele aus dieser entsprungener Rundfiguren in der romanischen Kunst des Abendlandes nachweisen. Aber selbst in der Kinderkunst wird man die Reliefgestaltung nicht mit Bosselt fast gänzlich vermissen, wenn man nicht nach ihrer Verwirklichung, sondern nach der Absicht fragt. Die Beobachtungen von Luise Potpeschnigg in Wien scheinen sogar ergeben zu haben, daß im frühesten Alter die Mehrzahl der zeichnenden Kinder auch beim Kneten von der schematischen Ansicht, also von der Sehform und nicht von der Seh- (beziehungsweise von der Form-)vorstellung ausgeht.

Die letzterwähnte Tatsache verdient um so mehr Beachtung, als die Tonarbeit der Reliefgestaltung keineswegs entgegenkommt, sie vielmehr geradezu beeinträchtigt. Und der Verfasser führt ja selbst in der anschließenden Betrachtung aus, daß die Technik an sich höchstens formbedingend, aber niemals formgebärend wirken kann. Sie übt, je nachdem der Arbeitsgang mit der künstlerischen Vorstellungsweise übereinstimmt oder nicht einen fördernden oder hemmenden Einfluß. Der Hildebrand'schen einseitigen Überschätzung der Steintechnik für das plastische Schaffen tritt daher Bosselt entgegen und betont folgerichtig die Bedeutung des irrigerweise mißachteten Modellierens für den Aufbau der Form. Denn wo der künstlerische Gedanke aus dem Kubischen (also aus der Sehvorstellung) entspringt, geht ja auch der Meißelarbeit und vollends in der Bronzeplastik dem Guß in der Regel die Herstellung eines Ton- oder Wachsmodells voraus, — sogar dem freien Herausschlagen aus dem Stein bei Michelangelo, dessen Vorstellungsweise mit Recht, wenigstens für die Zeit seiner Reife, als eine kubische angesehen wird. So wird die fruchtbare Rückwirkung der Steintechnik wiederum auf die Reliefanschauung eingeschränkt. Um dem Kubischen das Quälende zu nehmen (so weit es das hat), bedarf es keineswegs der Vereinfachung durch diese. Erreicht wird das vielmehr durch die Organisation der Form, unbeschadet ihres größten Reichtums, wie vor allem bei Michelangelo. Worin diese besteht, vermag ich freilich aus den Ausführungen des Verfassers nicht ganz klar zu erkennen. Gleichwohl hat er zweifellos auch darin recht, daß Monumentalität nicht notwendig Vereinfachung erfordert, sondern nur da, wo die Plastik in Verbindung mit Architektur durch das Fernbild, also reliefmäßig wirken soll. Ihre selbständige Berechtigung aber habe sie gerade im Nahraum und hier auch den Anspruch auf den höchsten Formenreichtum.

Wenn Bosselt nun den stärksten Gegensatz zu Hildebrands Auffassung im Schaffen Rodins erblickt und zum Beweise dafür besonders auf die Bürger von Calais mit ihrer von jeder Reliefanschauung gelösten Aufstellung verweist, so wird man für die Mehrzahl von dessen Werken zweifellos anerkennen müssen, daß er von der Sehvorstellung ausgeht. Allein das schließt nicht aus, daß auch er der Ansichtsforderung nicht nur in einzelnen Gestalten — für seinen Adam gibt es der Verfasser zu —, sondern auch in manchen erst nachträglich aus solchen zusammengesetzten Gruppen doch volles Genüge leistet, so z. B. bei den aus der Wiederholung dieser Figur in drei verschiedenen Wendungen bestehenden »Schatten« oder in der »Sappho« mit den beiden als Spiegelbildern aufgefaßten Lesbierinnen, die sogar durch eine Art Reliefgrund (beziehungsweise durch die zwischen ihnen stehen gelassene Steinmasse) verbunden sind. Eine solche Zusammenfassung verschiedener Ansichten ein und desselben plastischen Gebildes in einer Reliefanschauung kommt auch bei älteren durchaus kubisch denkenden Künstlern, so z. B. im Reiterkampf Bertoldos vor. Selbst in der Kinderkunst werden schon Gruppen nach der Ansichtsforderung zusammengestellt. Etwas anders liegt hingegen der Fall in der Tat bei den Bürgern von Calais. Sie sind, wie die Denkmäler von Viktor Hugo und Balzac und andere

Digitized by Google

Werke Rodins, nicht nur für freiräumige Aufstellung und die Betrachtung von allen Seiten, sondern auch für wechselnde Beleuchtung und gewaltige Licht- und Schattenkontraste berechnet. Die Bindung von Körper und Raum ist hier eine ganz andere als in der Reliefanschauung, und zwar eine malerische. Sie bieten dem Auge zu jeder Tageszeit eine Reihe ungerahmter Bilder. Dadurch sind sie auch zu dem dahinter stehenden Rathaus in ein annehmbares Verhältnis gebracht. Sie machen also das von Hildebrand aufgestellte Gesetz, daß plastische Gestalten nicht handelnd gegen Architektur gesetzt werden dürfen, noch nicht hinfällig, wie Bosselt glaubt. Als Reliefbild bleibt auch Bartholomees Monument aux Morts noch erträglich, wenn es auch schon an der Grenze steht, die Canova mit seinem Grabmal der Maria Christine in Wien unter der unveränderlichen Beleuchtung des Kirchenraumes schon überschritten hat.

Diese Tatsachen muß man im Auge behalten, wenn man wie Bosselt den Gegensatz zwischen Hildebrand und Rodin als einen grundsätzlichen auffaßt und für diesen oder jenen Partei nehmen will. Wir stehen bei ihm vor der Frage, gibt es allgemeingültige Gestaltungsgesetze der Plastik, gleichviel, welche seelischen Kräfte in ihr nach Ausdruck ringen? Daß solche Gesetze vor der Technik eines bestimmten Stoffes eindeutig abzuleiten sind, widerlegt er überzeugend durch den Hinweis auf die verschiedenartige Behandlung, die vor allem der Stein zu verschiedenen Zeiten erfahren hat. Wie steht es aber um das vermeintliche Gesetz der Raumeinheit, das Hildebrand in der Plastik aller Zeiten erfüllt sehen will? Man wird es nicht ohne weiteres mit der Reliefanschauung und Ansichtsforderung gleichsetzen dürfen. Denn gerade Michelangelo, der durchaus von der Sehvorstellung ausgeht, verwirklicht es am vollkommensten, indem er im engsten Raum das reichste körperliche Leben entwickelt. Gleichwohl gilt von ihm im vollen Maße, was Bosselt von Rodin sagt, daß er Unsichtbares durch Sichtbares ausdrücken will und, wie Rodin selbst von ihm sagt, den Willen zur Tat ohne Aussicht auf Erfolg. Daß jede Haltung des Menschen zugleich einen seelischen Zustand ausdrückt, haben aber alle wahren Bildhauer schon vor Rodin gewußt. Bosselt erkennt es auch Hildebrand zu, wenn das Seelische bei ihm gleichsam nur einen Nebenwert bedeuten soll. Das Gegenbeispiel von Michelangelo beweist jedoch, daß der größere oder geringere geistige Gehalt des Bildwerks nicht im geraden oder umgekehrten Verhältnis zum Gestaltungsgesetz der Raumeinheit steht, und daß die Werke Rodins ihn nicht dem Umstande verdanken, daß er sich scheinbar an keine Regel bindet. Richtig ist vielmehr daran, daß man jenes Gesetz überhaupt nicht für ein allgemeingültiges und ausschließliches erklären darf, ihm steht vielmehr als entgegengesetzte Gestaltungsrichtung der Drang nach stärkster räumlicher Entfaltung des menschlichen Körpers gegenüber, wie er sowohl in der Antike als in neuzeitlicher und moderner Plastik zur Geltung kommt. Für sämtliche Schöpfungen der Skulptur aber, die sich zwischen diese Gegenpole einordnen, wird man doch die Ansichtsforderung anerkennen müssen, mit dem allerdings tiefgehenden Unterschiede, daß nur in den aus der Reliefanschauung geborenen sich der plastische Gehalt in einer Hauptansicht restlos offenbart. Bei den aus der Sehvorstellung hervorgegangenen bleibt hingegen für jeden Standpunkt stets ein Rest der Gesamterscheinung verborgen. Darin liegt aber nur ein Antrieb der Unruhe, der den Beschauer nötigt, das Werk im Herumgehen und Zeitablauf vollständig in sich aufzunehmen. Bis zum Quälenden mag dieses Gefühl sich dem Naturvorbild und dem allzusehr von ihm abhängigen Bildwerk gegenüber steigern.

Bedingt ist die Ansichtsforderung durch die Doppelung unserer Anschauungsweise, zwar nicht in dem Sinne, daß wir das Fernbild (beziehungsweise die Sehform)

Digitized by Google

mit ruhendem, die Körpererscheinung hingegen mit bewegtem Auge erfassen, wohl aber insofern wir überhaupt nur flächenhafte Gesichtssinnesempfindungen aufnehmen und aus ihnen erst körperhafte Vorstellungen bilden. Alles künstlerische Schaffen ist eben — darin behält Hildebrand für immer Recht — Erfüllung der Sehform mit Sehvorstellung (durch den Zeichner oder Maler) oder aber Umsetzung der Sehvorstellung in Sehform (durch den Bildner). Wenn sich trotz alledem ein tiefer Gegensatz zwischen den Schöpfungen eines Hildebrand und Rodin nicht wegleugnen läßt, so muß die stärkere Durchgeistigung der letzteren doch auf etwas anderem beruhen als auf dem Gegensatz von Relief- und rundplastischer Auffassung. Es bleibt aber in der Tat noch eine Seite übrig, die auch Bosselt in ihrer vollen Bedeutung würdigt, — die Formengebung. Diese ist bei Rodin nicht nur eine reichere, sondern vor allem eine viel unruhigere und bis zur Zerrissenheit der Oberfläche auf das Zusammenspiel von Licht und Schatten berechnet —, mit einem Wort eine malerische.

Rodins Kunst verdankt im Gegensatz zu Hildebrand, aber auch zu Michelangelo, ihre höchsten Wirkungen der auf die Plastik übergreifenden malerischen Anschauungsweise seiner Zeit, die mit dem Impressionismus der Malerei wetteifert. Das gilt besonders für seine Gruppen und erreicht den Gipfel in der freiräumigen Aufstellung der Bürger von Calais. Das schließt aber nicht aus, daß er auch manche echt plastische Einzelgestalt geschaffen hat, wie z. B. den herrlichen Jüngling des ehernen Zeitalters. Aber wo er ganz auf Vergeistigung der Erscheinung hinarbeitet, wie z. B. in dem Balzacdenkmal, rechnet er mit der formauflösenden Macht von Licht und Schatten. Es sind die Mittel und Stimmungswerte der Malerei, mit denen er die Erhebung in das höhere Reich des Seelischen vollbringt. Verkörpert Rodin damit ein Kommendes und Hildebrand mit seiner Kunst ein Gehendes, wie Bosselt glaubt? Kann dieses Höchstmaß persönlichen Ausdrucks noch gesteigert oder übertroffen werden, und werden neue schöpferische Persönlichkeiten diesen Weg verfolgen müssen? Die jüngste Entwicklung scheint mir mit ihrer Vorliebe für primitive oder archaische Formen vielmehr den Bahnen Hildebrands zu folgen. Und hat die monumentale Kunst ihre Rolle wirklich ausgespielt? Eröffnet sich ihr nicht ein neues Feld der Betätigung im anbrechenden Zeitalter der sozialen Gesellschaftsordnung, die sich zweifellos früher oder später in irgend einer Form durchsetzen muß? Gewiß nicht im Kirchenbau wie ehedem, da eine Vereinheitlichung unserer Geisteskultur auf der Grundlage einer neuen religiösen Weltanschauung zum mindesten noch in weiter, wenn nicht in unerreichbarer Ferne liegt. Wenn aber die Not der Zeit erst überwunden sein wird und neben Fabriken und Warenhäusern, neben Staatsgebäuden, Kirchen, Schulen, Theatern und anderes überkommenen Bautypen das im Werden begriffene Volkshaus als Stätte des Gemeinschaftslebens und der geistigen Erhebung ins Dasein tritt, so wird sich in ihm nicht nur die erzählende und sinnbildliche Reliefplastik ausbreiten können, sondern auch das monumentale Standbild der Helden und geistigen Führer des Volkes dort seinen würdigen Platz erhalten. Denn das gemeinsame Stoffgebiet, das alle Volkskunst besitzen muß, ist uns in der Geschichte unseres Vaterlandes so gut wie in dem Wirken der lebendigen Gegenwart gegeben.

Und doch kann ich dem Verfasser darin völlig Recht geben, wenn er im gedankenvollen fünften Kapitel über »das geistige Eigentum an der Erscheinungsform der Kunst« zu dem Ergebnis kommt, daß unser gesamtes Kunstschaffen nie wieder ganz typisch werden kann. Was hier mit beherrschendem Klarblick über den Wandel der Kunst in der Abfolge der Zeitalter gesagt ist, wird der Kunsthistoriker fast ohne Einschränkung anerkennen müssen. Nicht nur bei allen Natur-, sondern

Digitized by Google

auch bei den großen Kulturvölkern des Altertums (die hellenistische Kunst ausgenommen), aber — fügen wir getrost hinzu — auch in der christlichen noch mit Einschluß der Hochgotik, ist die Darstellungsform Allgemeingut, wie der gegenständliche, überwiegend aus den religiösen Vorstellungen geschöpfte Inhalt des Kunstwerks, auf dem für die Gesamtheit sein eigentlicher Wert beruht. Sie bleibt infolge des Zusammenarbeitens vieler in einem mehr oder weniger handwerklichen Betriebe eine typische, obgleich sie ihre Fortbildung unzweifelhaft von jeher einzelnen schöpferisch Begabten verdankt. Erst bei fortschreitender Arbeitsteilung und erreichtem höherem Kulturstande treten, so vor allem seit der Renaissance, solche Künstlerpersönlichkeiten immer freier hervor. Seither vollzieht sich sichtlich in doppelter Hinsicht eine immer stärkere Individualisierung der Kunst, einmal indem nun anstatt eines allgemeinen Idealtypus die individuelle menschliche Gestalt Hauptgegenstand und Träger der künstlerischen Gestaltung wird, zweitens aber, indem die einzelne schöpferische Persönlichkeit eine eigenartigere Ausdrucksform gewinnt. Zugleich sinkt in der Bewertung des Kunstwerks die Bedeutung des Gegenständlichen. Damit aber geht den bildenden Künsten auch die Stileinheit, wie sich nicht bestreiten läßt, schon im Zeitalter Rembrandts allmählich verloren. So ist nicht nur die Malerei, sondern auch die Plastik eine völlig zweckfreie Kunst geworden, die sich nun als hohe Kunst von der angewandten, d. h. auch von der Architektur immer mehr gelöst hat. Für den Bildhauer unserer Zeit fordert Bosselt mit gleichem Recht wie für den Maler, daß seine Schöpfung nichts anderes aussprechen soll als seine Sehnsucht nach dem Unendlichen. Inhalt und Erscheinungsform sind als ein Einzigartiges und Einmaliges darin verknüpft, wenn er diese schöpferische Kraft besitzt. Das ist das Bekenntnis zu einer ganz individuellen Kunst, — und wer wollte ihr heute die Berechtigung bestreiten? Ist doch das Mysterium aller Kunst ganz gewiß im Individuum beschlossen. Sein Werk aber wird, nachdem es sich von ihm abgelöst hat — darin dürfen wir durchaus zustimmen — seine Gemeinde finden. Denn alle hohe Kunst soll der Gesamtheit gehören und nicht etwa dem Liebhaber. Das spricht der Verfasser mit wohltuender Entschiedenheit aus. Und daraus leitet er für die öffentliche Kunstpflege zwei wichtige Folgerungen ab. Er tritt für unser Ausstellungswesen allen Mängeln zum Trotz ein, da das Kunstwerk nur auf diesem Wege allgemeine Wirkung erlangen kann. Daß aber die Auslese der besten zeitgenössischen Kunst als Gemeingut erhalten bleibe, dazu soll das Museum dienen, wo jedes individuelle Werk in einer für dasselbe abgestimmten Umgebung seinen Platz erhalten kann.

Nur gegen e i n e n Satz der vorstehenden Betrachtung muß der Vertreter kunstwissenschaftlicher Ästhetik Widerspruch erheben. Mit der steigenden Individualisierung der Kunst soll die Erscheinungsform ganz in das Eigentum des Künstlers übergehen, so daß die Gesetze, die das Werk bis ins Letzte bestimmen, von ihm nicht ablösbar und für andere nicht anwendbar seien. Das würde nichts weniger bedeuten, als daß es allgemeingültige Gesetze des bildnerischen Schaffens überhaupt nicht geben kann. In der Tat sucht der Verfasser diesen Gedanken schon im vorhergehenden Kapitel über »das Gesetz, das Gegenständliche und die Bauplastik« zu begründen. Allein seine Schlußfolgerungen sind hier nicht zwingend. Zugegeben, daß das Hildebrandsche Gesetz der Reliefanschauung kein allgemeingültiges sei oder doch auf die Ansichtsforderung beschränkt werden muß, so bleibt es dennoch für einen guten Teil der Plastik, nämlich für alle aus der Sehform (beziehungsweise der Ansicht) entsprungenen Bildwerke ein ewiges. Und dasselbe dürfte im entgegengesetzten Falle für das Gesetz der Raumeinheit (beziehungsweise der dreidimensionalen räumlichen Entfaltung) bei aller echten Freiplastik gelten. Daß der

Digitized by Google

Wert eines Kunstwerks sich noch nicht aus der bloßen Erfüllung dieser und anderer Gesetze ergibt, ist unbestreitbar. Wohl aber begründet sie den Unterschied von Kunst — auch der geringwertigsten, wie Bosselt treffend bemerkt, — von aller Nichtkunst, wenn Sinn und Zweck der ersteren eben nicht bloße Nachbildung der Wirklichkeit ist. Ihre Bedeutung für die Sonderung der Zeitstile wird ja auch vom Verfasser zugegeben. Aber das eigentliche Gestaltungsgesetz soll doch nicht in solchen Gemeinsamkeiten liegen, sondern gleichsam ein Bauplan sein, den jeder Künstler als individuellen Besitz in sich trägt und der das Werk bis in das Letzte bestimmt. Bei jedem Werk der Gleiche oder immer wieder ein neuer? — müssen wir dann wohl fragen. In jedem Falle kann dieses vermeintliche individuelle Schaffensgesetz doch nur ein Verhältniswert sein, der sich aus der Wahl zwischen verschiedenen Gestaltungsmöglichkeiten ergibt, die zum Teil schon erörtert wurden. Daß er durch jede starke Individualität mehr oder weniger eindeutig bestimmt wird, mag man dem Verfasser zugeben, — aber eben nur innerhalb dieser Voraussetzungen, die sich gleich bleiben, weil sie aus den unveränderlichen seelischen Grundkräften des künstlerischen Schaffens erwachsen. Bosselt überschätzt als echte Künstlernatur doch die schöpferische Bedeutung der Einzelpersönlichkeit, wenn er folgert, daß jeder große Künstler immer wieder neue Gestaltungsgesetze hervorzuzaubern vermag. Er hat nur so weit Recht, daß es unerschöpfliche Gestaltungsmöglichkeiten innerhalb der Grenzen jener Grundgesetze gibt. Unbestritten bleibt auch, daß mit ihrer Erfüllung über das einzelne Kunstwerk und seinen Wert noch nichts wesentliches ausgesagt ist. Ausschlaggebend ist vielmehr, wie wir durchaus anerkennen müssen, die Erscheinungsform desselben. So hoch wir diese aber auch in der zweckfreien und zumal in der jüngsten Plastik bewerten mögen, ist sie doch nach Bosselt selbst immer wieder das Ergebnis der Auseinandersetzung des Künstlers mit dem Gegenstande. Und damit gewinnen wir nun doch einen weiteren allgemeinen und zwar feineren Maßstab für die Bewertung jeder plastischen Schöpfung. Bleibt sich doch das Gegenständliche der Plastik wieder unstreitig durch alle Zeiten gleich, die menschliche Gestalt an erster und diejenige des Tieres an zweiter Stelle. Jener vor allem mißt der Verfasser mit Recht ein unbegrenztes Ausdrucksvermögen bei, wenngleich auch der letzteren ihre besonderen Möglichkeiten vorbehalten sind. Und doch umfaßt sie alle wiederum ein einheitliches Grundgesetz, das Bosselt offenbar nur darum nirgends in seiner normativen Bedeutung herausstellt, weil seine Erfüllung für ihn als schaffenden Künstler etwas Selbstverständliches ist, mit dem er auf Schritt und Tritt rechnet. Die immer gleiche und doch nach ihrer Wirkung unendlich abgestufte Aufgabe des Bildhauers besteht in der überzeugenden Wiedergabe der Gleichgewichtslagen und Kräftespannungen des lebendigen Körpers. Ob sie ihm gelingt, hängt nicht nur von der Art ab, wie er die Dinge sieht und erfaßt, sondern vor allem von seinem eigenen körperlichen Einfühlungsvermögen nicht nur der menschlichen, sondern auch der Tiergestalt gegenüber. Wenn irgend wo, so offenbart sich darin die innige Verwandtschaft alles Lebendigen. Darauf beruht das umfassendste Gestaltungsgesetz der Plastik, das wir in seiner Bedeutung gegenüber dem der reliefmäßigen (optischen) oder kubischen Anschauungsweise als das struktive bezeichnen dürfen. Es reicht nicht nur aus, um die großen Stilphasen und Kunstkreise zu scheiden, — in der Anwendung auf die ägyptische und griechische Freiplastik erkennt Bosselt diesen Maßstab an — sondern auch zur Würdigung der Errungenschaften der einzelnen Meister, sowohl eines Polyklet, Praxiteles und Lysippos dort wie auch eines Donatello, Verrocchio und Michelangelo. Ja, das Wesenhafte jeder noch so unbedeutenden Künstlerpersönlichkeit enthüllt sich in der Art, wie in ihren Werken die Grund-

Digitized by Google

stellungen des Stehens, Sitzens und Liegens bemeistert sind. Dazu kommen die Armbewegungen mit ihrem unermeßlichen Reichtum an Ausdrucksmöglichkeiten des Gefühls und der Willenstätigkeit. Welche Fülle plastischer Motive Michelangelo aus diesem Körpergefühl geschöpft hat, darüber hat uns Karl Justis geistvolle Betrachtung der Sixtinischen Decke längst belehrt. So ergibt die Ausdrucksfähigkeit der lebendigen Gestalt einen festen Wertmesser für die Gestaltungskraft der Künstlerindividualität. Diese würde sich überhaupt nicht begrifflich erfassen lassen, wenn es keine erkennbaren allgemeingültigen Gesetzlichkeiten des bildnerischen Schaffens gäbe. »Künstler, Gesetz und Werk bilden während des Schaffens eine Drei-Einheit.« Dieser Satz bleibt zu Recht bestehen. Was sie verbindet, ist der Gegenstand. Gleichwohl ist er nicht immer der Ausgangspunkt des Schöpfungsakts. Mit Bosselt lassen sich drei Fälle unterscheiden. Bei freier Selbstbestimmung des Künstlers fällt die Vorstellung desselben mit der seiner Gestaltung im Anfang (nicht immer im Fortgang der Arbeit) zusammen. In den beiden anderen Fällen ist jenem entweder der Gegenstand vorgeschrieben oder eine stereometrische Werkform zu plastischer Ausgestaltung gegeben, in der Regel beides zugleich in der Bauplastik älterer Zeit. Bosselt erblickt darin einen Vorteil, weil das den Künstler zugunsten der Gestaltung von der Aufgabe der gegenständlichen Erfindung entlaste und ihm zugleich das volle Verständnis der Zeitgenossen für das aus ihrer religiösen oder dichterischen Vorstellungswelt entlehnte Motiv verbürgte. In gleichem Maße erscheint ihm der moderne Bildhauer durch unsere gesamte Geisteslage und durch die Vorherrschaft des Nutzbaues benachteiligt. Der Fortfall jeder Bindung und die Forderung eigner Erfindung des Gegenständlichen weist ihm als Hauptgebiet seines Schaffens die zweckfreie Plastik und verheißt ihm in dieser reichen Ersatz. Und doch ist es vielleicht nicht überflüssig zu fragen, — ob noch einmal eine günstige Welle für die Plastik im Dienste der Architektur kommen wird, wenn wir einer neuen Kulturschichtung entgegengehen.

Nach der vorstehenden Abrechnung werden wir die »Elemente der Plastik« doch noch schärfer zu bestimmen versuchen müssen, als es der Verfasser in der etwas allgemein gehaltenen Grundlegung des zweiten Kapitels getan hat. Wir können erst hier darauf eingehen, da er im wesentlichen dort bereits die Folgerungen der späteren Erörterungen vorwegnimmt. Der an der Spitze stehende Begriff der Komposition umfaßt für uns die Erfüllung des kubischen und des struktiven Gestaltungsgesetzes, die vom Verfasser nicht klar unterschieden werden, wenngleich er ihn eher auf das zweite bezieht, nämlich auf »die gewählte Stellung, die Anordnung der Glieder«, aber auch auf »die Verteilung der Massen und ihr Abwägen gegeneinander«, das doch einerseits ihren äußeren räumlichen Aufbau regelt, anderseits aber ihren inneren organischen Zusammenhang mit seiner Kräftespannung zur Anschauung bringen muß. Die Komposition besteht also in der »äußeren« und »inneren Organisation«, wie sie R. Hamann seinerzeit genannt hat. Diese Fassung deckt freilich wiederum den Begriff der ersteren nicht vollständig, sondern nur soweit es sich um die Herstellung der kubischen Grundform handelt. Im übrigen fällt sie unter das zweite (beziehungsweise dritte) Element Bosselts, die »Behandlung der Oberfläche« (siehe unten). Umfaßt das erste die Verwirklichung der Sehvorstellung und die Erfüllung des struktiven Gestaltungsgesetzes, so dient dieses der Ausgestaltung und Vollendung der Sehform, d. h. also der Ansicht oder einer Mehrzahl von Ansichten. Bezeugt doch Bosselt selbst aus seiner künstlerischen Erfahrung, daß wenigstens bei aller echten Rundplastik der Umriß von der Formvorstellung her gefunden wird. Das Hauptziel der Oberflächenbehandlung bildet also überall die Klärung der Sehform. Hand in Hand damit vollzieht sich auch erst die reichere oder einfachere reliefmäßige Durchbildung

Digitized by Google

der Einzelformen. Was aber der Verfasser hierher vom technischen Standpunkt mit vollem Recht einbezieht, die auf stärkere Licht- und Schattenwirkungen berechnete Rauhung oder Glättung der Oberfläche zur Wiedergabe ihrer stofflichen Beschaffenheit, greift bereits über die plastische Anschauungsweise hinaus in das Bereich malerischer Auffassung, sei es der Freifigur, der Gruppe oder des Reliefs. Als drittes Element (beziehungsweise an zweiter Stelle) kommt bei Bosselt die Proportion hinzu. Dazu ist zunächst zu bemerken, daß sie als ästhetisches Elementargefühl ein allen Künsten gemeinsames, wenn auch für die Plastik besonders bedeutsames Gestaltungsgesetz begründet. In der Auffassung der Proportionalität im Sinne der anatomischen Übereinstimmung der Grundverhältnisse verschiedenartiger Körperlichkeit, die zugleich einen unterschiedlichen seelischen Ausdruckswert haben, verrät sich hier vollends der naturalistisch empfindende moderne Künstler. Als Aufgabe des Bildhauers erscheint ihm die Herstellung einer gleichsam organischen Einheitlichkeit seines Gebildes von ebenso überzeugender Wirkung, wie sie jede natürliche individuelle Bildung auf uns ausüben soll. Allein wir nehmen wie im Naturgewächs so auch im Kunstwerk oft genug ein gewisses vom Durchschnitt abweichendes Mißverhältnis der Teile untereinander nur als Ausdruck besonderer Wachstumserscheinungen und ihrer seelischen Gegenwerte hin. Man denke z. B. an die großen Hände des David von Michelangelo oder an die so auffälligen Menschen mit zu kleinen Köpfen. Alle ältere Idealplastik sucht gerade die individuellen Besonderheiten des Naturvorbildes möglichst auszugleichen und — die griechische obenan — sie womöglich auf ein einheitliches mathematisches Grundmaß zu bringen. Monumentalplastik, zumal die überlebensgroße, verdankt wie Architektur vielleicht ihre Wirkung hauptsächlich diesen zwar nicht nachmeßbaren, aber unmittelbar anschaulichen festen Maßbeziehungen. Daß Bosselt der Proportionalität in diesem strengeren Sinne kaum Rechnung trägt, ist bei seiner ganzen Stellungnahme begreiflich, aber doch auffällig. Sieht er doch selbst die Verwirklichung einer von der Natur unabhängigen Harmonie als das Endziel plastischen Schaffens an. Entscheidend ist auch für ihn die Vorstellung, die der Künstler von dem sich gleichbleibenden Gegenstande, der Menschengestalt, in sich trägt und welchen Ausdruck er bei der Auseinandersetzung in das Modell hineinzulegen oder aus ihm zu entwickeln weiß. Auf die Ausbildung seiner Formensprache aber übt die ihn umgebende Kunst einen um so nachhaltigeren Einfluß, je mehr sie eine einheitliche Weltanschauung und für diese einen typischen künstlerischen Ausdruck besitzt. Auf die Verselbständigung seines Ausdrucksvermögens soll sich dagegen das ganze Streben des modernen Künstlers richten. So steht wieder Rodin als der wahre Führer der unfruchtbaren Nachfolge Hildebrands gegenüber. Das individuelle Schaffensgesetz jedes Meisters aber kennzeichnet der Verfasser selbst in diesem Kapitel als ein Mischungsverhältnis aus den drei Elementen der Plastik. Wir können es daher auch als ein solches der Erfüllung ihrer Grundgesetze auffassen, ohne uns in tieferen Widerspruch mit ihm zu setzen.

Konnten wir trotz mancher abweichenden Begriffsbestimmungen der Gestaltungsgesetze und Elemente der Rundplastik doch zu einer grundsätzlichen Verständigung mit dem Verfasser gelangen, so erheben sich hingegen für mich unüberwindliche Bedenken gegen die von ihm im vorletzten Kapitel entwickelte Auffassung vom Wesen der Reliefkunst. Bei seiner ganzen Stellungnahme zu Hildebrand ist es auffallend, wie er hier im wesentlichen in dessen Anschauung befangen bleibt, deren Unhaltbarkeit längst von kunstwissenschaftlichen Theoretikern erkannt worden ist. Noch mehr aber wundert es mich, wie gerade Bosselt mit seiner Vorurteilslosigkeit gegen alle Theorien verkennen konnte, daß diese einseitige Künstlerästhetik vor den Tatsachen der Kunstgeschichte nicht zu bestehen vermag.

Digitized by Google

Denn Hildebrands einseitig von der älteren griechischen Reliefplastik abgeleitete Lehre verführt auch ihn dazu, alle malerische (beziehungsweise optische) Reliefgestaltung zu verwerfen. Wer wollte aber den hellenistischen Reliefbildern, der Reliefkunst des Trecento und des Quattrocento, den Schöpfungen der deutschen Renaissance und des Barock und anderen mehr ihr Daseinsrecht absprechen? Das Wesen der Reliefkunst ist eben nur aus der Doppelung unserer anschaulichen Auffassung der Dinge völlig zu begreifen. Sie ist der künstlerische Vermittlungsversuch zwischen Sehform und Sehvorstellung, daher spaltet sie sich in ihrer geschichtlichen Entfaltung notwendigerweise in zwei gegensätzliche Hauptrichtungen, die sich unmöglich unter eine technisch stilistische Gesetzlichkeit beugen lassen. Und mehr als bei der Freiplastik kommt hier das abtragende oder aufbauende Verfahren der verschiedenen Vorstellungsweise fördernd entgegen. Indem er diese Gegensätze übersieht, gerät der Verfasser unter dem überwiegenden Einfluß der Steintechnik und der Hildebrandschen Reliefauffassung von dem richtigen Ausgangspunkt der Betrachtung in eine irrige oder doch zum mindesten nicht allgemein durchführbare Auffassung der künstlerischen Tatbestände. Aus dem unbestreitbaren Ursprung des Reliefs aus der Zeichnung folgert er treffend, daß hier wie dort nur das zweidimensionale zu vollwertiger Wiedergabe gelangt, die Tiefenwerte hingegen nicht in unmittelbarer Spiegelung. Alle Reliefkunst gibt nun zwar, wie Bosselt hervorhebt, im Gegensatz zur Zeichnung den letzteren einen Bruchteil ihrer kubischen Ausdehnung, aber nur die altgriechische schreitet stetig von der reinen Silhouette bis zum vollen Hochrelief fort. Und nicht einmal für dieses gilt das Hildebrandsche Gesetz in voller Strenge, daß sämtliche Gestalten in einer einheitlichen ideellen Raumschicht zwischen Grundebene und (imaginärer) Bildebene gleichsam eingespannt und nach Bosselt proportional zu ihren realen kubischen Massen verflacht sind. Die Viergespanne des olympischen Westgiebels z. B. entbehren der vollen Ausrundung der menschlichen Gestalten, tauchen also in eine tiefere ideelle Raumschicht ein. Solche Disproportionalität wird auch dadurch nicht erklärt, daß Bosselt für die Grundebene den Begriff der Rückfläche einsetzt und ihre ursprüngliche Bedeutung für den Aufbau der Reliefform der (imaginären) Blickschnittfläche beimißt, die sogar im griechischen Flachrelief nicht eine einheitliche bleibt, sondern schon bei den Gliederpaaren der Einzelgestalt eine Vervielfältigung erfährt. An der ganzen Theorie von der Raumschichtung im Relief ist nur so viel richtig, daß das griechische Relief dank seiner Entstehung aus einer noch fast aller Verkürzungen entbehrenden Zeichnung, wie auch das ägyptische, die Figur möglichst in Flächenansichten ihrer Teile auszubreiten sucht und dabei anfangs alle schon oben (siehe S. 86) hervorgehobenen Zeichenfehler mit in Kauf nimmt. Ein Gegenbeispiel dazu bringt Bosselt in einem Holzrelief aus Birma bei. Nicht anders steht es mit dem Gesetz der einheitlichen Bodenfläche (beziehungsweise der Isokephalie), die nur der Gegenwert der festen Standlinie in der Zeichnung ist und nicht erst in der hellenistischen Kunst, sondern im malerischen Metallrelief schon im 5. Jahrhundert, z. B. auf dem Schild der Athena Parthenos verlassen wird. Wo aber das Relief unmittelbar aus einer fortgeschrittenen Zeichnung entspringt, wird auch jede ihr geläufige Verkürzung sofort in dasselbe übertragen. Das befreit den Künstler vom Zwange der Blickschnittfläche und der reinen Silhouettenwirkung, die nur in den Grenzen der Ansichtsforderung geboten bleibt. Die Disproportionalität der Reliefschichtung wird dabei geradezu zum Stilgesetz erhoben, zumal wenn die Figurenreihe in einen landschaftlichen oder gar architektonischen Schauplatz eingefügt wird, wie Quattrocento mit seinen perspektivischen Bildarchitekturen. Daß von einer proportionalen Schichtung der verschiedenen Bestandteile hier nicht die Rede sein kann, weil das Auge eine Verflachung der Figuren

Digitized by Google

auf die entsprechende Dünne nicht ebenso willig hinnimmt, wie die der stereometrischen Wandflächen und Bauglieder, haben schon Burmester und G. Hauck erkannt und ist natürlich auch Bosselt nicht entgangen. Er verwirft aber diese Reliefgestaltung als stilwidrig wie auch die Einführung der ansteigenden (beziehungsweise abfallenden) Bodenfläche, die nicht erst das Barock, sondern schon Donatello und Ghiberti, ja sogar A. Orcagna unbedenklich anwenden. Gegen solchen Dogmatismus muß sich die Kunstwissenschaft auch als Anwalt der modernen Kunst verwahren, selbst wenn er von einem so begabten schaffenden Künstler verfochten wird. Die Hauptgefahr dieses optischen (und mehr oder weniger malerischen) Reliefstils, von der Bosselt seltsamerweise gar nicht spricht, daß nämlich die Figuren starke Schlagschatten auf anschließende, aber in perspektivischer Entfernung vorgestellte Bildarchitekturen werfen könnten, haben die großen Meister der Reliefkunst, vor allem Donatello, glücklich zu umgehen gewußt, indem sie die Figuren zu Gruppen zusammenschließen und womöglich mit einer neutralen Fläche umgeben (so schon die hellenistischen Reliefbilder) und die Architekturen in einen tieferen Plan zurückschieben. Ähnlich verfährt die deutsche Holzschnitzerei des 15. Jahrhunderts, deren in der Regel senkrecht gestaffelte Gestaltenreihen doch nur in gewissen Fällen Bosselts Forderung einer zur Bildfläche parallelen Reliefschichtung ganz gerecht werden. Zu allen Zeiten aber hält auch das malerische Relief wie die Bilddramatik überhaupt an der seitlichen Bewegungsrichtung der Handlung fest, als wirkungsvolles Darstellungsmittel aber darf es unstreitig in manchen Fällen mit gutem Recht, so z. B. in Auferstehungsszenen ihr auch die Richtung auf den Beschauer geben. In der Tat stellt ja der Verfasser auch nur für den strengen Reliefstil bindende Gestaltungsgesetze auf, und zwar drei Forderungen. Das Relief soll eine reine Umrißlinie erzielen, seine Blickschnittfläche soll der Ebene möglichst nahe bleiben, und die Gestaltung der Örtlichkeit soll vermieden werden. Er führt weiter aus, daß es unserer Zeit an jedem geeigneten Vorwurf fehlt, der die Forderungen monumentaler Reliefplastik zu erfüllen erlaubt, die mit einem Wort auf den Zusammenschluß nackter Figuren im Idealraum hinauslaufen. Da bleibt es befremdlich, daß derselbe Künstler, der das Recht der zweckfreien Rundplastik mit solcher Wärme verficht und in Rodin den Führer erblickt, dem malerischen Relief eines Meunier und anderer mehr nicht das gleiche Vorrecht für unsere Zeit zuzuerkennen geneigt ist. Es ist wohl mehr seine besondere künstlerische Betätigung, als rein theoretische Überlegung, aus der hier »der Mensch mit seinem Widerspruch« verständlich wird. Den Schlüssel dazu liefert das letzte aus den eng zusammengehörigen Abschnitten über Medaillen- und Münzkunst bestehende Kapitel.

Für den Kunstforscher und Ästhetiker ist es überaus lehrreich, von einem Meister über dieses sein eigenstes Schaffensgebiet mit solcher Klarheit Auskunft zu erhalten. Medaillenkunst ist Reliefkunst, aber sie steht nach Technik und Gehalt unter Sonderbedingungen, die mir Bosselts Anschauungen von den Forderungen des Reliefstils vollkommen zu erklären scheinen. Mit wohltuender Vorurteilslosigkeit betont er auch hier die Unabhängigkeit des inneren Gestaltungsvorganges von der ersteren. Gleichwohl räumt er denjenigen Verfahren den Vorzug ein, bei denen das technische Modell (beziehungsweise die Matrize oder Patrize) das Urbild am treuesten wiedergibt oder unmittelbar aus der Künstlerhand hervorgeht, bei der Gußmedaille also die im gleichen Maßstabe hergestellte Ton- oder Wachsbossierung oder das aus Stein, Gips usw. geschnittene Vorbild, bei der Prägemedaille aber den Tiefschnitt in Metall. Die Wiedergeburt der Medaillenkunst ist daher nicht ihrer Neubelebung in Frankreich durch die Oudinot, Chaplain und andere und der Erfindung der Verkleinerungsmaschine zu verdanken, die es ermöglichte, größere Reliefs in ihren Maßstab umzusetzen, zu steigern und abzuschwächen, sondern erst der Rückkehr zur

Digitized by Google

alten Schneidetechnik in Deutschland. Das Modellieren wird daher von Bosselt ganz folgerichtig für die Reliefarbeit nicht so hoch bewertet, wie für die Rundplastik. Die Kleinheit und Kreisform des Relieffeldes enthält nun zweifellos einen Zwang zur Vereinfachung der Darstellung, was Bosselt zwar in dieser Allgemeinheit nicht ausspricht, wohl aber in den Einzelforderungen der Vermeidung jeder Unterscheidung, der Verringerung der Deckungen und der Klarheit der Bildgestaltung. Malerische Anschauungsweise kann sich demgemäß auf der Medaille wohl nur in der weicher zerfließenden Formensprache, nicht in kräftigen Licht- und Schattengegensätzen aussprechen, was daher einer reichlicheren Ausgestaltung der Szenerie und auch der Kleidung hinderlich ist. Aber zur Nacktheit drängt auch der vorwiegend symbolische Darstellungsgehalt dieser Kleinkunst. Die Ausführungen des Verfassers darüber schöpfen aus tiefster künstlerischer Einsicht. Im stärksten Gegensatz zur zweckfreien Plastik sieht sich der Medaillenkünstler meist vor die Aufgabe gestellt, einen außerkünstlerischen, rein begrifflichen Gedanken zu verbildlichen, »Unsichtbares durch Sichtbares« zum Ausdruck zu bringen. Wie sein bildhaftes Denken im Zustande solcher Spannung oft erst durch einen äußeren Eindruck die entscheidende fruchtbare Anregung empfängt, weiß Bosselt durch mehrere glückliche Beispiele aus seinem eigenen Schaffen zu erläutern, wie das Kind, das am Gängelbande der Mutter zum Erlöser hinstrebt. In der Bildhaftigkeit der Sprache aber erblickt er eine noch unerschöpfliche Fundgrube für den sinnbildlichen Ausdruck, zu dessen Verständnis ihre anschaulichen Wendungen auch die Brücke für den Betrachter schlagen. Weit eindrucksvollere und verständlichere Bilder als unsere Gegenwartskultur mit ihrer Tracht und ihren Werkzeugen für den Ausdruck symbolischer Handlung bieten die Urzustände menschlichen Lebens, das Hineinstoßen des Speeres in den Boden für die Besitzergreifung, das Aufreißen des Bodens mit den Händen für den Bergbau, oder das Drehen des Rades für die Maschinenarbeit. Alles das erklärt vollauf Bosselts Vorliebe für den reinen Idealstil und seine streng plastische Gesetzmäßigkeit in der Reliefbildnerei. Den mächtigsten Einfluß üben die technischen Bedingtheiten auf das Münzbild, dessen Verfall der Meister der Medaillenkunst überzeugend aus ihnen herleitet. Nehmen die geometrische Kreisform und der durch das praktische Bedürfnis geforderte überhöhte Rand, der nicht mehr das kräftige Relief der altgriechischen Prägung zuläßt, der modernen Münze von vornherein den Reiz, so geht ihr durch den Verzicht auf den eigenhändigen Tiefschnitt des Künstlers und die Verkleinerungsmaschine vollends die erforderliche Vereinfachung für den kleinen Maßstab verloren. Bosselt zeigt wie vor allem bei den Bildnisköpfen die Betonung der wichtigen Einzelheiten durch das stärkere Herausholen und unvermittelte Absetzen gegen die Flächen und die Übertreibung und Verschiebung der Größenverhältnisse der einzelnen Teile, zumal des Auges, die unerläßliche Voraussetzung jeder künstlerischen Wirkung bildet, die nicht einmal das von den großen Medaillenkünstlern geschaffene französische Geld vollkommen erfüllt. Er folgert daraus, daß Entwurf und Ausführung des Stempels in der Hand eines einzigen die Technik beherrschenden Meisters liegen muß bei weitreichender Freiheit innerhalb der Vorschriften für Gegenstand und Schrift. Für die hier gebotene Belehrung kann der Forscher nur dankbar sein.

Einem Künstler von so bewußter Einsicht in das Wesen und die Bedingungen seiner Kunst werden wir auch ein entscheidendes Wort in der vielumstrittenen Frage der Künstlererziehung zugestehen. Wir werden es ihm danken, wenn er sogleich einem Grundirrtum entgegentritt, der noch vor wenigen Jahren in der durch W. von Seidlitz veranstalteten Umfrage über »die Zukunft der Vorbildung unserer Künstler« von namhaften Künstlern und besonders von Kunstforschern verfochten wurde: daß Begabung zur angewandten Kunst eine Unterstufe derjenigen zur hohen Kunst sei.


Digitized by Google

Solche entsteht vielmehr sowohl in den zweckfreien Künsten der Malerei und Plastik wie in den Zweckkünsten aus der angeborenen Anlage zu persönlichem künstlerischem Ausdruck, die sich in jeder Art Lehrgang durchsetzt, aber wo sie fehlt, so wenig wie die dichterische Begabung anerzogen werden kann. Erkennbar wird sie, wie Bosselt treffend feststellt, schon in der freien Betätigung der Kinder im Zeichnen und Formen, die in der ganzen Streitfrage noch von keinem der Sachverständigen berücksichtigt worden war, obgleich schon Kerschensteiner in den Kinderzeichnungen die verschiedenen Begabungsrichtungen hatte sondern können, wie sie auch der Verfasser unterscheidet: die starke Phantasiebegabung von der reinen Gedächtnisbegabung und von der Fähigkeit treffsicherer Auffassung des Naturvorbildes sowie anderseits die rein ornamentale Begabung. Die höhere Kunstbegabung aber verrät sich bei jeder Richtung durch die Frische und Unmittelbarkeit des persönlichen Ausdrucks. Dieselbe Freiheit, sich aussprechen zu können, gilt es nun auch für die Künstlererziehung herbeizuführen. Bosselt verwirft daher ihre bisherige Zweiteilung nach Kunstgewerbeschulen und Akademien, von denen die ersteren dem Zögling eine nur durch ein paar theoretische Lehrfächer erweiterte handwerklich technische Ausbildung bieten und ihn erst zuletzt zum freien Entwerfen kommen lassen, während die Akademien ihn ohne jede technische Vorbildung auf dem Wege des Naturstudiums in Zeichnung, Farbe und Form zur Malerei oder Plastik heranbilden und schließlich sein selbständiges Schaffen auch in den Meisterateliers nicht genügend zu freier Entfaltung bringen. Statt dessen fordert er die Errichtung einer künstlerischen Einheitsschule, in der schon auf der Unterstufe jeder Begabungsrichtung der weiteste Spielraum zu erfinderischer Betätigung geboten sein soll, ergänzt durch eine gewisse Anzahl von Lehrstunden im Freihandzeichnen, Akt und Theorie. Von dieser gemeinsamen Vorschule sollen sich Fachklassen (auch für Architektur) und Werkstätten ohne allzu strenge Verteilung der Lernenden abzweigen, in denen sich nicht nur die für die angewandte Kunst Begabten, sondern auch die der zweckfreien höheren Kunst zustrebenden die ihrem Bedürfnis entsprechende technische Schulung aneignen können, die letzteren ohne dem Zwange einer mehrjährigen rein technischen Ausbildung unterworfen zu sein. Von den ersteren aber würden diejenigen, die ohne eigene stärkere Erfindungsgabe doch die Fähigkeit erwerben, vorgeschriebene Aufgaben in gegebene Formen ansprechend auszugestalten, die für die angewandte Kunst erforderlichen Hilfskräfte abgeben. Ähnliche Vorschläge waren schon in der Umfrage von 1917 von mehreren Künstlern, wie H. Olde, Bantzer, A. Kampf und von einzelnen Kunstgewerblern, vor allem R. Meyer und B. Paul aufgestellt worden. Die Bosseltschen zielen auf möglichst weitgehende Befreiung der schöpferischen Kunstbegabung von der Beeinflussung durch das trockene Naturstudium und der Lehrer ab. Als Theoretiker möchte ich zur Erziehung und Bereicherung ihrer freien Gestaltungskraft einen ergänzenden Lehrgang der angewandten Ästhetik der bildenden Künste an der Hand kunstgeschichtlicher Betrachtung, aber auch kunstphilosophischer Fragestellung befürworten.

Wie förderlich es für den Künstler ist, sich zu bewußter Klarheit über sein Schaffen durchzuringen, erhellt aus den dem Buche in reicher Auswahl eingefügten Abbildungen der eigenen Kunstschöpfungen des Verfassers. Daß bei jeder neuen Schöpfung die Selbstbesinnung auf die eigene künstlerische Erfahrung dem Künstler nützt, spricht er im Nachwort als seine Überzeugung aus, und daß auch die Vertiefung in fremde Gedankengänge über die Probleme der Kunst ihm wenigstens zur Bestärkung in seinem dunklen Drange dienen kann, aus dem immer wieder etwas Neues geboren wird. Daß es darum ewig gültige Gesetze der Kunst nicht gebe, wird freilich der Forscher dem Künstler kaum zugestehen können, wohl aber daß

Digitized by Google

eine Fülle von Gestaltungsmöglichkeiten besteht, die sich untereinander teilweise ausschließen und dadurch den Glauben an ihre Unerschöpflichkeit rechtfertigen. Gäbe es diese in der sich gleichbleibenden menschlichen Kunstbegabung wurzelnden Gesetzlichkeiten nicht, so könnte es auch keinen von der herrschenden Weltanschauung unabhängigen Wert des Kunstwerks geben, wie ihn Bosselt doch anerkennt. Zustimmung oder Ablehnung der Zeitgenossen sind ihm kein Beweis desselben. Nur aus dem Vertrauen auf seinen inneren Schaffensdrang zieht der Künstler seine Kraft. So schafft er als Einsamer seine Welt, unbekümmert, ob der Tag, an dem das Werk in hellem Lichte stehen wird, in die kurze Lebensspanne dessen fällt, der es schuf.

Ein Ausgereifter spricht auf jeder Seite des Buches zu uns und in einer Sprache von so durchsichtiger Klarheit des Gedankenganges, daß es der Wissenschaft ungleich leichter wird, sich mit ihm zu verständigen, als seinerzeit Hildebrands »Problem der Form« von ihr verstanden und zuerst von Schmarsow in seiner befruchtenden, aber auch bedingten Bedeutung gewürdigt werden konnte. Man kann sie wohl als mustergültiges neues Deutsch hinstellen, wenn man einzelne der heute beliebten kleinen Kraftüberspannungen der Sprachmittel, wie die Steigerung des Wortes »unmöglich« und die etwas reichlich gesäten zeitwortlosen Sätze in Kauf nimmt.

Musikalische Verwandtschaft und Vertreterschaft.

Von

Paul Carrière.

Unser natürliches musikalisches Empfinden sucht die Töne in Zusammenklang und Bewegung wenigen Haupttönen unterzuordnen und diese Haupttöne, Grundtöne, selbst und ihre Akkorde auf ein gemeinsames Fundament, die jeweilige Tonika, zu beziehen. Dieses allgemeine Prinzip der Tonalität birgt eine Reihe von Sonderprinzipien in sich, durch die es sich verwirklicht. Die beiden stärksten Sonderprinzipien sind das der tonalen Verwandtschaft und das der Klanggemeinschaft, dies ein Prinzip der Beharrung, jenes der Bewegung. Als einfache Empfindungstatsachen, an einfachen Tonfolgen erfahren, bilden sie die Basis zur Erklärung komplizierteren Geschehens. Ihre Eigenart und Wirksamkeit zu erkennen, stellt also die erste Aufgabe der Musiktheorie dar. Es sei hier versucht, ihr wenigstens in großen Zügen gerecht zu werden.

In allem musikalischen Geschehen spielt die reine Quinte als konstruktiver Faktor eine Hauptrolle. Sie ist es, die dem Dreiklang seinen festen, geschlossenen Charakter gibt, die als starres Klammerintervall den Grundton erst zum wirklichen Akkordgrundton, zur Funktionsbasis prägt; von den Dreiklangstönen aus regelt sie als Intervalleinheit, als Schrittmaß, die Entfernung der Zwischentöne und schafft so die diatonische Skala. Durch ihre konstruktive Kraft steht die 5 dauernd in einem Spannungsverhältnis zum Grundton; daraus entspringt die natürliche Bewegungstendenz des Grundtons zur 5, der 5 zum Grundton, dieser will sich in jene wandeln oder zu ihr hinschreiten und umgekehrt. Die natürlichen Grundtonschritte sind also die zur Quinte nach oben und unten oder zur IV. und V. Stufe (Dominanten). Diese stehen der I. Stufe (Tonika) bewegungsgemäß am nächsten, bilden mit ihr zusammen als Funktionen die Tonart im engeren Sinne und erscheinen, selbständig gedacht, als Tonika der verwandten Tonarten. Verwandtschaft ist also hiernach das Ver-

Digitized by Google

hältnis zwischen zwei Tonarten, deren Tonika um einen einfachen Grundtonschritt entfernt ist, mit anderen Worten deren Funktionskreis sich um eine Dominante verschiebt, indem die Tonika der einen zu einer Dominante der andern umgedeutet wird.

Das Verwandtschaftsverhältnis betrifft zunächst nur gleichartige Tonarten (Dur-Dur, Moll-Moll), da gemäß der Quintenverschränkung die Dominanten ebenso gestaltet sind wie die Tonika, $\overset{\begin{smallmatrix}5-5\\3-3\\1-1\end{smallmatrix}}{\mathrm{I}-\mathrm{V}}$. Das Verhältnis zwischen Dur und Moll ist komplizierter, weil nicht so entschieden. Die diatonischen Mollakkorde einer Durtonart, d. h. die aus den Terzen der Durfunktionen zusammengesetzten Mollakkorde bilden unter sich einen Funktionskreis, der, dem Durkreis analog, als Ausdruck einer eigenen Tonart erscheint (C-Dur — a-Moll, parallele Molltonart). Mit dem Augenblick aber, da die Mollfunktionen sich vom Dur loslösen, um als selbständige Tonart aufzutreten, stellen sie sich auf den Boden der gleichnamigen Durtonart (a-Moll — A-Dur) und übernehmen von dieser gern die Oberdominante als die Funktion, die gerade in ihrer Durgestalt die stärkste Bewegungstendenz zum Tonikadreiklang zeigt (Leitton!). Vom gleichnamigen Dur aus erscheint die Molltonart als ein abgeschwächtes, gedämpftes, getrübtes Dur, da die wesentlichen Töne, die Grundtöne der Funktionen, dieselben sind und auch die Durdominanten in die Molltonart hinübergleiten. Das gleichnamige Moll kann also als ein Dur mit Molltonika erscheinen.

Dieses »abgewandelte« Moll (wegen der abgewandelten Terz der Durtonika) ist *nicht verwandt* mit dem gleichnamigen Dur; denn die Hauptbedingung: der einfache Grundtonschritt, ist nicht erfüllt, da überhaupt keine Grundtonbewegung stattfindet. Dagegen ist die Mollfunktion gleichsam wie dazu geboren, um gelegentlich die Durfunktion zu ersetzen, für sie einzutreten; bleibt doch im Grunde jedem Akkord seine *tonale* Bedeutung, solange sein Grundton und das Grundintervall (die reine Quinte) unverändert in Kraft bleiben, mag auch durch die abgewandelte Terz eine innere Gleichgewichtsverschiebung eintreten, die einer fremden Funktion auch Einfluß auf den Akkord gewährt. Indem nämlich die Durterz sich zur Mollterz erniedrigt, erscheint zwischen der Mollterz und Quinte eine neue Durterz, die, kraft der Vormachtstellung der Durgrundterz im Durdreiklang, als Grundterz einer fremden (der parallelen) Durtonika gewertet wird (C-Dur — Moll — *Es-Dur*). Die Terz des Mollakkords erhält dadurch ein starkes Gegengewicht gegen den Grundton. Dieses Schweben zwischen zwei Polen (paralleles Dur — gleichnamiges Dur) verleiht dem Mollakkord seinen doppelsinnigen, zwiespältigen, unbestimmten und dem Dur gegenüber unvollkommenen Charakter, zugleich aber auch sein ganz eigentümliches, selbständiges Gepräge als Grundakkord. — Seine Tonart erscheint am selbständigsten als *paralleles Moll* mit Durdominante. Der Mollakkord tritt dann als Herrscher in einem besonderen Reiche auf, wenn es auch gleichsam keine einheitliche Nation darstellt. Zugleich ist aber der Mollakkord als zusammengesetzter ein Mischakkord aus zwei Durfunktionen, in diesem Fall aus Tonika und Subdominante $\binom{T_{\bar{3}}}{S^{\underline{3}}}$. Der Schritt Dur-paralleles Moll ist die auf halbem Weg gehemmte Bewegung Tonika-Subdominante. So, als halber Funktionsschritt und als Bewegung in ein neues Funktionsgebiet erscheint der Übergang *Dur — paralleles Moll* als der einfachste und kräftigste und das Verhältnis als *Verwandtschaft* zwischen Dur und Moll.

Außer der Verwandtschaft zwischen Dur und parallelem Moll besteht eine zweite Mollverwandtschaft zwischen Dur und der Tonart der abgewandelten Subdominante oder zwischen Moll und der Tonart der Durdominante (C-Dur — f-Moll, c-Moll —

Digitized by Google

G-Dur), und zwar gründet sich diese Verwandtschaft auf die tonale Gleichbedeutung der abgewandelten Tonika oder Subdominante mit der urständigen; denn nicht allein die Tonika tritt als Dur- und Mollakkord gleichwertig auf, sondern ebenso und noch berechtigter die Subdominante. Das Wesen der Subdominante ist ihre Tendenz nach dem Dreiklang der Quinte; das natürliche Gewicht der Quinte, und damit ihr Selbständigkeitsdrang und die Tendenz des Grundtons zu ihr hin, nimmt zu, sobald sie auf irgendeine Weise betont wird (z. B. im Quartextakkord durch Verlegen der 5 in den Baß). Nun verliert im Mollakkord der Grundton dadurch an Gewicht, daß die große Terz als Durgrundterz nach eigener Geltung verlangt; was aber der Grundton verliert, gewinnt die Quinte als nächstgewichtiger Dreiklangston. Das Schwanken des Mollakkords zwischen zwei Grundtönen als Schwerpunkten bewirkt, daß die natürliche Bewegung des Akkords nicht vom Grundton, sondern von der Quinte ausgeht, wenn nicht überhaupt die 3 als bestimmender Faktor auftritt, der Mollakkord also nur als Vertreter dieser Durfunktion deren Tendenz übernimmt (c-Moll = Es-Dur). — In jedem Mollakkord liegt also das natürliche Streben zur Oberdominante, mit anderen Worten: jeder Mollakkord wird zunächst als Subdominante gewertet, und zwar ebenso gut als Funktion einer Dur- wie Molltonika.

Die unbedingt gleichartige, ja überlegene Wirkung der Mollsubdominante äußert sich auf zweierlei Weise: erstens wird bei jeder Verschiebung eines Durakkords in den gleichnamigen Mollakkord entweder eine vorhandene Subdominante verschärft $\left(\mathrm{IV}-\overset{\flat}{\mathrm{IV}}\right)$ oder eine andere Funktion zu einer Subdominante (oder deren Vertreter) umgedeutet[1]) ($\mathrm{V}-\overset{\flat}{\mathrm{V}} = \frac{\natural-\flat}{\quad}\mathrm{IV}$ des Subdominantvertreters, $= {}^{s}\mathrm{II}$, oder Subdominantvertreter der IV. Stufe, $= \mathrm{II}_{s}$). Zweitens ist die Tonart der Mollsubdominante mit der Durtonart der Tonika (f-Moll mit C-Dur) oder umgekehrt die Tonart der Molltonika mit der Durdominanttonart (c-Moll mit G-Dur) in gleich naher Weise verwandt wie die Tonarten der gleichartigen Funktionen.

Anders verhält es sich mit der Moll**dominante** in einer Durtonart oder der Dursubdominante in einer Molltonart. Gemäß dem eben angeführten Prinzip der abgewandelten Funktionen wirkt in Dur die Molldominante als Subdominante einer anderen Funktion, sie macht jedenfalls gegenüber der Stammfunktion ihren Einfluß geltend; die Folge $\overset{\flat}{\mathrm{V}}-\mathrm{I}$ wird ohne weiteres — trotz des mitempfundenen Dominantverhältnisses — auf die Subdominante als $\mathrm{S}\frac{\mathrm{II}-\mathrm{V}(-\mathrm{I})}{\qquad}$ bezogen. Ebenso ist die Dursubdominante in Moll gefährlich, sobald sie nicht als Trabant der Durdominante erscheint $\left(\overset{\natural}{\mathrm{IV}}-\overset{\natural}{\mathrm{V}}-\overset{\flat}{\mathrm{I}}\right)$; unmittelbar in Verbindung mit der Molltonika verändert sie auch hier die Funktionsbasis, indem sie, als Dominante einer anderen Tonika gedeutet, die Molltonika entsprechend mit umbiegt $\left(\overset{\flat}{\mathrm{I}}-\overset{\natural}{\mathrm{IV}} = \flat\mathrm{VII}\frac{\mathrm{II}-\mathrm{V}}{\quad}\right.$, $\flat\mathrm{VII}$ = paralleles Dur der Molldominante; $\overset{\natural}{\mathrm{IV}}-\overset{\flat}{\mathrm{I}}$ stellt eine noch kompliziertere Funktionsfolge dar). Dursubdominante in Moll und Molldominante in Dur treten also beide nur bedingt für die

---

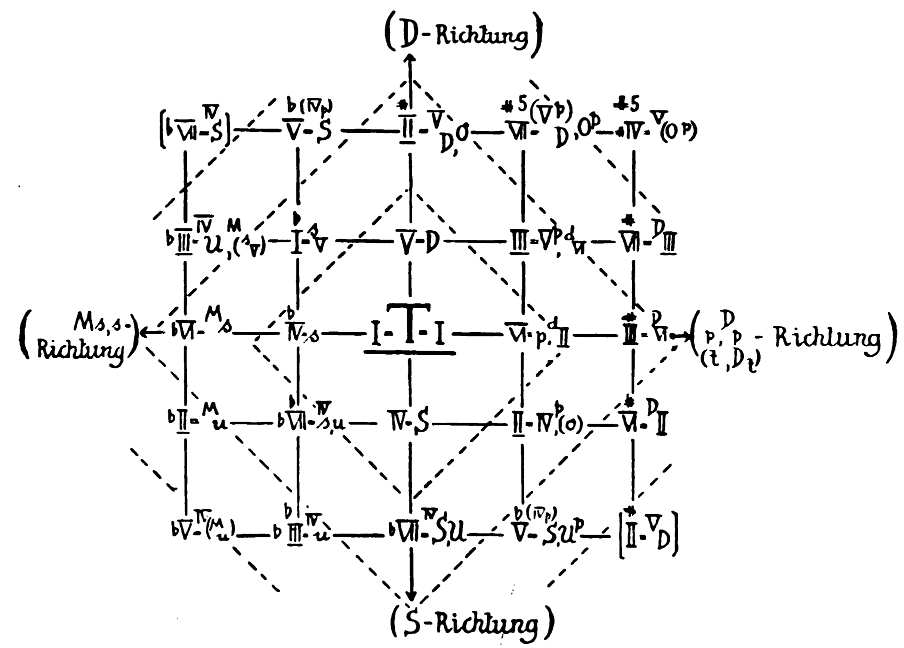
[1]) Bei der umgekehrten Verschiebung, von Moll nach Dur, wird die Dominante verschärft oder eingeführt, wobei der Mollakkord rückwärts als Molldominante oder als Strebeakkord zur Durdominante umgedeutet wird, $\overset{\flat}{\mathrm{IV}}-\overset{\natural}{\mathrm{IV}} = \overset{\flat-\natural}{\mathrm{V}}$ von $\flat\mathrm{VII}$; $\overset{\flat}{\mathrm{V}}-\overset{\natural}{\mathrm{V}} = \overset{\sharp 2!\,3}{\mathrm{V}-\mathrm{V}}$.

Digitized by Google

Stammfunktionen ein; immer besteht die Gefahr, daß die veränderte Funktion umgedeutet und samt der Tonika auf eine neue Basis bezogen wird, während die Verwandtschaft ja gerade auf der unmittelbaren Spannung von der einen Funktion zur andern, auf dem direkten Bewegungsverhältnis beruht.

Schematische Darstellung der Tonarten-Verwandtschaft (Funktions- oder Grundtonbeziehung) von einer Durtonika aus (Modulationstabelle).

(Die senk- und wagrechten Linien verbinden die nächstverwandten Grundakkorde, die schrägen, gestrichelten Linien umgrenzen die von der Tonika gleichweit entfernten Akkorde: Bezirk des 1., 2. und (nicht ausgeführten) 3. Verwandtschaftsgrades. Zum Bezirk des 4. Grades gehören nur die beiden enharmonischen Gegenpole: ♮IV = ♭V, da alle von hier aus weiterschreitenden Akkorde vermöge ihres enharmonischen Charakters wieder in den 3. Bezirk der Tonika führen.)



T = Tonika; D = Dominante, d = Molldominante; S, s = Dur- und Mollsubdominante.
p = paralleles (verwandtes) Moll einer Durfunktion; ohne weitere Bezeichnung = ᵖI.
M = paralleles (verwandtes) Dur einer Mollfunktion.
O = Oberdominate der Dominante } (potenzierte Dominanten).
U = Unterdominante der Subdominante }
o und u = potenzierte Molldominanten.

Dem Prinzip der einfachsten tonal-harmonischen Bewegung und der darauf gegründeten Funktions- und Verwandtschaftsbeziehung steht das Prinzip der Vertreterschaft, der tonalen Gleichwertung verschiedener Akkorde und Tonarten gegenüber, das auf der Klang- und damit Funktionsgemeinschaft der verschiedenen Akkorde beruht. Das gleichnamige Moll z. B., verwandt mit der Tonart der Moll- und Durdominante und mit dem übergeordneten, parallelen Dur, nicht verwandt mit dem gleichnamigen Dur, steht dafür mit diesem in engster Klang- oder Funktionsgemeinschaft. Die Molltonika, vom Durakkord nur durch die abgewandelte Terz unterschieden, übernimmt kraft des gemeinsamen Grundtons und Grundintervalls (Quinte) die Funktion der Durtonika. Der Schritt von Dur in gleichnamiges Moll oder um-

Digitized by Google

gekehrt wird daher nicht als harmonisches Fortschreiten empfunden, sondern als ein Ausdruck desselben harmonischen Gedankens, der durch den Wechsel von Dur und Moll bald erhellt und verstärkt, bald getrübt und gedämpft erscheint. Die 5 ist wegen ihres starken Anspruchs auf eigene Geltung und ihrer motorischen Kraft nur unter besonderen Umständen fähig, der Funktionsgemeinschaft im Sinne des Grundtons zu dienen. Immer muß der Grundton selbst klingend oder ideell mitwirken, um sie seinem Willen dienstbar zu erhalten. So ist der wesentliche Bestandteil beim Gleichklang der Dur- und Molltonika der gemeinsame Grundton; außerdem ist wesentlich, daß die Terz nicht von einer anderen Stufe ersetzt wird, sondern sich nur innerhalb derselben Stufe und damit derselben Grundtonbeziehung mehr melodisch wirksam verschiebt.

Im allgemeinen sind für die Klanggemeinschaft als Vorbedingung der Funktionsvertretung folgende Tatsachen maßgebend:

a) Vertreterschaft beruht auf der Unterordnung verschiedener selbständiger klangähnlicher Akkorde unter eine Hauptfunktion oder auf ihrer Gleichordnung im Sinne einer gemeinsamen Tendenz. Vertreterakkorde können als diatonische und alterierte Dur- oder Mollakkorde auftreten, mit anderen Worten: jeder Grundakkord kann Vertreter einer anderen Funktion sein. — Der verminderte Dreiklang ist zwar auch eine diatonische Grundform mit der Möglichkeit eigener tonaler Bewegung (VII—III entsprechend I—IV) und zugleich Funktionsmischung $\left(\begin{matrix}\mathrm{IV}_1 & & \mathrm{II}_{\bar{3}} \\ \mathrm{V}_3^6 & \text{oder} & \mathrm{V}^{\underline{3}}\end{matrix}\right)$, und insofern könnte er als selbständiger Vertreterakkord gelten. Doch ist diese selbständige Wirkung sehr durch den Zusammenhang bedingt. Meist erscheint er entweder nur als Dominantzusatz $(\mathrm{VII} = \overset{\left\{\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}\right.}{\mathrm{V}})$ oder als melodische Nebenform des Subdominantvertreters $(\mathrm{VII} = \overset{6}{\mathrm{II}}$, in Moll als Nebenform der Subdominante $\overset{\flat 5}{\mathrm{II}} = \overset{6}{\mathrm{IV}})$. — Der übermäßige Dreiklang ist nur als alterierte Form des Dreiklangs vorhanden, d. h. als melodische Strebeform einer Funktion, ohne die Möglichkeit selbständiger Geltung. — Gemäß der Überlegenheit des Dur über Moll werden diatonische Molldreiklänge in Dur ohne weiteres, dagegen diatonische Durdreiklänge in Moll nur bedingt als Vertreter aufgefaßt. Alterierte Dur- oder Mollakkorde haben in Dur wie in Moll einen natürlichen Vertretercharakter.

b) Der Grundton eines Akkords ist gleichsam der Kristallisationspunkt der Harmonie, in ihm konzentriert sich die Funktion, er ist also am stärksten fähig, seine Funktion andern Akkorden, als deren Bestandteil, einzuimpfen. Die 3 gibt sich, falls nicht auffallend betont, ganz dem Grundton zu eigen; sie ist insofern ein Fürsprecher der Funktion bei anderen Akkorden, bedingt aber dort eine markante Lage oder erläuternden Zusammenhang, um nicht von fremden Elementen erdrückt zu werden (z. B. ist die Wirkung des Akkords der III. Stufe, Tonika-3 + Dominant-Grundton und -Terz, eine andere, je nachdem welcher Ton Melodieton ist; führt der Grundton [= Tonika-3], so klingt die Tonika vor, bei 3 und 5 die Dominante; doch spricht auch der Zusammenhang sehr mit). Die 5 ist als Grundfaktor der tonalen Bewegung nicht geeignet, für die Funktion zu sprechen, sie beansprucht vielmehr, selbst als Grundton, und zwar Dominantgrundton, zu gelten, tritt also für ihre eigene Funktion ein und wirkt in Vertreterakkorden mehr als Bewegung erregendes, denn als sammelndes, vereinheitlichendes Element. Demnach sind Grundton und Terz die eigentlichen Funktionsvertreter in fremden Akkorden.

c) Die gestaltende Kraft der Tonart bewirkt, daß die Akkordform der Vertreter

Digitized by Google

sich zunächst nach der allgemeinen Tonart richtet. Jedes Sonderverlangen einer Funktion oder eines Vertreters, d. h. das Bestreben einzelner Faktoren, ihre Umgebung nach ihrer eigenen Tonart zu richten, führt auf Alterationen (II—V—I, tonartgemäß II = Moll; $\underset{(\text{V}-\text{I})}{\overset{\sharp}{\text{II}}}$—V—I gemäß der Funktionstonart; momentan wirksamer Eigenwille der Dominante; ebenso bei VI—II, $\overset{\sharp}{\text{VI}}$—II und ähnlichen Fällen).

d) Auf Grund der tonalen Gleichwertung von Dur und Molltonika wirkt auch die *verschobene* 3 klangähnlich und ein damit gebildeter Akkord als Vertreter (z. B. I [= ♭I]—♭III, I—[VI =] $\overset{\sharp}{\text{VI}}$).

e) Da während der *tonal gehemmten* Bewegung bei den Vertreterakkorden die Töne sich doch *melodisch* verändern, wirkt diese melodische Bewegung als wesentlich und je nach dem Auftreten der Akkorde als bestimmend für ihr Erscheinen. Die Vertreterakkorde können von hier aus auch als rein melodische Nebenformen der Funktionen erklärt werden (Wechsel- und Durchgangsakkorde).

f) Schließlich ist die Wirkung der alterierten Vertreter verschieden je nach ihrer Eindeutigkeit, ihrem intensiven melodischen Streben auf bestimmte Töne einer anderen Funktion hin, oder nach ihrer tonalen wie melodischen Unbestimmtheit, ihrer Neigung, mit der halb erstrebten Funktion zusammen auf eine fremde Basis überzugehen. Dies ist, außer in oben erwähnten Beispielen, besonders auffallend bei dem Mollakkord der VII. Stufe (alterierter verminderter Dreiklang). Der *verminderte* Dreiklang, Dominantzusatz, durch Subdominanteinschlag gemilderte, melodisch biegsamere Nebenform der Dominante, tritt in dieser Bedeutung überall dort für die Dominante ein, wo der Dominantdreiklang selbst zu gewichtig oder zu hart erschiene oder mit Gesetzen der strengen Stimmführung in Konflikt käme. Der *Mollakkord* der VII. Stufe, in diesem Fall also eine Alteration des verminderten Dreiklangs, hat einen ganz anderen Schwerpunkt und andere Tendenz wie der als Bruchteil des Dominantseptimenakkords auf den Dominantgrundton bezogene verminderte Dreiklang. Die VII. Stufe selbst springt gleichsam auf die reine Quinte ein, und macht damit ihr Anrecht auf eigene Wertung geltend. Und zwar tritt sie in diesem Fall stets in tonalen Gegensatz zur Tonika. Die reine 5 bildet mit der 3 zusammen die Durgrundterz der Dominantendominante $\left(\text{potenzierte Dominante, } \overset{\sharp}{\text{II}}\right)$, als deren paralleler Mollakkord die VII. Stufe nun auftritt. Statt also im Sinne der Dominante und des verminderten Dreiklangs der VII. Stufe nach der Tonika zu zielen, verschiebt der Mollakkord die Basis von der Tonika auf die Dominante, nach dieser hinstrebend und die Tonika zur Subdominante wandelnd $\left(\overset{\sharp 5}{\text{VII}} = \overset{\text{Vp}}{\text{D}}, \text{T} = \overset{\text{IV}}{\text{D}}\right)$. Um demnach im Sinne der Dominante als Alteration des verminderten Dreiklangs zu wirken, bedingt der *Mollakkord* der VII. Stufe einen melodisch zwingenden Zusammenhang; er muß als unzweifelhafter *Durchgangsakkord* empfunden werden $\left(\overset{5-\sharp 5-5}{\text{VII} \qquad \text{I}}\right)$.

In ganz anderer Weise ist der *Durakkord* der VII. Stufe, also der zwiefach alterierte verminderte Dreiklang, fähig, Dominantwirkung auszuüben; die Dur-3 hebt die Wirkung der 5 auf, der Grundton dringt mit seiner (Leitton)tendenz durch. Der ganze Akkord, der auch gern zum Septimenakkord erweitert wird $\left(\overset{7}{\overset{\sharp}{\text{VII}}}\right)$, hat das Gepräge eines selbständigen Leitton-Durdreiklangs (oder -Vierklangs) mit der Span-

Digitized by Google

nung Dominante — Tonika; er ist melodisch gesteigerte Dominantnebenform. Zugleich aber als Durakkord mit eigener Dominantwirkung begabt, zielt er nach seiner eigenen Tonika, dem Dur- oder Mollakkord der III. Stufe, einem Tonikavertreter. Also melodisch wie tonal stellt der Durakkord der VII. Stufe einen starken Vertreter der V. dar. (Beispiele: Mendelssohn »Wer hat dich, du schöner Wald« bei den Worten »schlag noch einmal«; Brahms »In stiller Nacht« bei »kein Vogelsang, kein Freudenklang«.) Diese Vertreterschaft beruht also auf der Funktionskraft der verselbständigten grundtonhörigen 3, welche die Funktionsspannung melodisch gestrafft weiterleitet oder frei übernimmt $\left(\begin{smallmatrix}3 = & 1\\ V & VII\end{smallmatrix}\right)$. Dasselbe Verhältnis besteht zwischen dem Durakkord der III. Stufe und der IV.: die Tonika-3, zu eigenem Durakkord verselbständigt, Leittonakkord zur Subdominante $\left(\begin{smallmatrix}\sharp & \overset{\sharp}{VII}—(I)\\ III = & S —\end{smallmatrix}\right)$. — Greift der Mollakkord der VII. Stufe über die Tonart hinaus, den tonalen Standpunkt verrückend, so bleibt bei dem entsprechenden Verhältnis III(Mollakkord)—IV die III. Stufe innerhalb der Tonart, hat somit eine natürliche Berechtigung als urständiger Akkord und vertritt kraft der darin wirksamen Tonikaterz so gut die Tonika wie in anderem Zusammenhang kraft der Dominantgrundterz die Dominante, beide nicht kräftig, aber beide je nach dem Zusammenhang eindeutig.

Eine Vergleichung der Vertreterakkorde (siehe S. 105) ergibt folgende Tatsachen:

a) Es können unter sich sehr verschiedene Akkorde eine gemeinsame Funktion vertreten; äußere Gegensätzlichkeit zeugt nicht für inneren Widerspruch $\left(\flat II = \cancel{S}, \overset{\sharp}{VI} = \cancel{D}\right)$. Die verschiedenen Vertreterakkorde einer Funktion können demnach untereinander und mit der Funktion komplizierte Verbindungen eingehen, ohne einen tonalharmonisch bedeutsamen Schritt zu tun, einen Schritt, der die Funktion und ihre Tendenz wesentlich änderte. Das äußere Zeichen komplizierter (alterierter) Akkordverbindungen ist die Chromatik. Aller Chromatik — vorausgesetzt, daß sie als Akkordfolge empfunden wird und daß sie sich nicht schon aus einem Dominantenschritt erklärt $\left(\begin{smallmatrix}3 & \flat 7\\ V— & I\end{smallmatrix}\right)$—, liegt eine Vertreterverbindung zugrunde.

b) Die alterierten Vertreter neigen dazu, selbst als Dominanten einer Funktion oder eines Vertreters zu erscheinen, die Funktion also gleichsam auf ein Nebengleis zu lenken; sie legen die harmonische Deutung gegenüber der melodischen nahe.

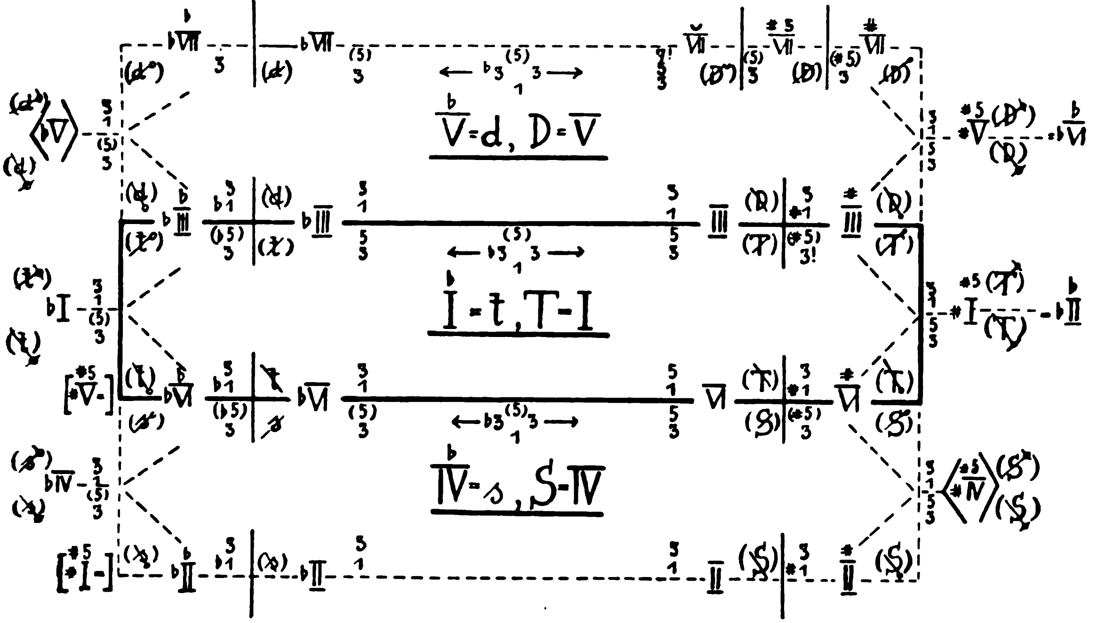
c) Alle Tonikavertreter können zugleich Vertreter einer Dominante sein. Entsprechend können die mit der Grundterz der Dominante und die mit der oberen Terz der Subdominante gebildeten Vertreter zugleich Tonikavertreter sein. Eindeutig sind die Terzvertreter der Dominante, und darunter der markanteste der Durakkord der VII. Stufe, und die Vertreter der Subdominante, am schärfsten $\flat$II.

d) Je zwei Vertreterakkorde einer Funktion können untereinander im Dominantverhältnis stehen, $\overset{(I———V)}{VI = \cancel{T}, III = \cancel{T}}$. Folgen diese Vertreterakkorde unter derselben Funktion aufeinander, so entsteht also nur eine scheinbar tonale Bewegung. Hier ist deutlich erkennbar, wie in der Vertreterschaft das Prinzip der rein melodischen Bewegung (Wechsel; Durchgangston) mit dem der harmonischen Beharrung (Funktionsgemeinschaft) verquickt ist. Trotz des Dominantenschrittes werden in diesem Fall beide Akkorde als melodische Nebenformen derselben Funktion aufgefaßt, deren Tendenz sie in gemeinsamer tonaler Richtung zwingt, selbst bei umgangenem Grundton.

Digitized by Google

Schematische Darstellung der zu jeder Funktion (Dur und Moll) gehörenden Vertreterakkorde (Funktionsgemeinschaft).

Die römischen Ziffern bedeuten die Stufen, die deutschen Ziffern die Dreiklangstöne der Funktionen, die in den Stufendreiklängen (Vertretern) enthalten sind.



T, S, D (Molldreiklänge) } Vertreter, die mit der Grundterz der Funktion ge-
t, s, d (Durdreiklänge) } bildet sind (»Vertreter«).

T, S, D }
t, s, d } Vertreter, mit der oberen Terz einer Funktion gebildet (»Terzvertreter«).

(Die Richtung der Striche nach oben und unten ergibt sich aus der Schreibrichtung nach rechts.)

a) T b) T° c) t d) t° = alterierte Vertreter.

• = Dur (aus Moll alteriert). ∘ = Moll (aus Dur alteriert).

a) b) Durakkorde, a) mit erhöhtem Funktionsgrundton } = Vertreter = $\overset{\sharp}{3}$
b) mit erhöhter Quinte

c) d) Mollakkorde c) erniedrigter Grundton } = Vertreter = $\overset{\flat}{3}$
d) erniedrigte Quinte

T = T, t = t Vertreter alterierter Vertreter, doppelt alterierte Vertreter.

$\overline{\text{VII}}$ = verminderter Dreiklang der VII. Stufe.

Z. B.

	T		S		T		S		T			D
	c	c	a		c	h!	a		g	g	a!	h
	g	g	f		a!	g	f	oder:	e	e	e	g
	e	e			e	e			c	h!	c	d
	c				c				c	e	a!	g
					(a)							
	I	I (3)	IV		VI—	III	IV		I	III—	VI	V

Diese Erkenntnis wirft ihr Licht auch auf das Verhältnis der (Dur-)stammfunktionen. Auch hier kann die melodische Auffassung überwiegen, eine Dominante als

Digitized by Google

Wechselakkord, als melodische Nebenform der Tonika erscheinen, getragen von dem einen, als 5 durchklingenden Grundton oder der als 1 durchklingenden 5 (trotz ihres Eigenwillens); I—IV = $T\begin{smallmatrix}5 & 6 & (5) \\ 3 & 4 & (3) \\ 1\text{———} & & \end{smallmatrix}$, I—V(—IV) = $T\begin{smallmatrix}5\text{—} & \\ 3 & 2 \\ 1 & 7\end{smallmatrix}$——— (S). Naturgemäß wird die Subdominante, kraft des als 5 vorhandenen Tonikagrundtons, leichter einmal als Vertreter der Tonika angewandt und aufgefaßt, und zwar am liebsten in einer Umkehrung. Die Grundlage ist ungünstig[1]), da die Selbständigkeit der Funktion damit zu sehr betont wird. Als Sextakkord $\binom{IV}{3}$ kann die Subdominante unmittelbar als melodisch-klangliche Nebenform der VI. Stufe $\binom{6}{VI}$, des Vertreters, erfaßt und empfunden werden; in dieser Form kann sie so gut einen Trugschluß bilden wie der Vertreter. (Vgl. Largo v. Händel, die hohe Fermate). — Die Dominante ist schwerer als Tonikavertreter anzusehen, weil die durchklingende Tonika-5 zu leicht das Übergewicht als Grundton der Dominante erhält. Doch ist die Vertreterschaft denkbar, und manche Stellen, die akkordlich als eine Folge I—V—IV erscheinen, mögen sich in der Weise deuten lassen, daß die V. Stufe nur einen melodischen Durchgang mit Tonikageltung, einen diatonischen Wechsel-Durakkord darstellt. Ohne weiteres klar ist dieser Zusammenhang, sobald Tonikagrundton oder auch nur -terz wirklich mit weiterklingt.

```
                 |             |     !
e  d}  c         | e—e    f    | g—g    f
c  h}  a         |    \d} c    | e...d...c
g  g}            | g   g} a    | c   g   a
c———f            | c   h} a    | c...h...a
T———S            | T———S       | T———S
```

Gemäß ihrer Gegensätzlichkeit dienen Verwandtschaft und Vertreterschaft verschiedenen Zwecken; die Bewegung der Funktionen führt zum Wechsel der Tonarten, je nachdem die eine oder die andere Funktion als neue Basis anerkannt und bestätigt wird (Eigenkadenz). So ist die Verwandtschaft die Grundlage der Modulation, und ein Überblick über das Verwandtschaftsverhältnis zwischen den einzelnen Funktionen und zwischen Dur und Moll ist zugleich ein Überblick über die Modulationsmöglichkeiten. — Die Vertreterakkorde dienen innerhalb der Tonart, unter einer Funktion, als deren verschiedenartiger Ausdruck, bald mehr harmonisch gewertet, bald stärker melodisch wirksam; sie umschreiben eine Funktion, sie verschleiernd oder verschärfend. So bilden sie die Handhabe zur verschiedenen Harmonisierung eines Themas, zur harmonischen Variation. (Schematische Darstellung der Verwandtschaften und Vertreterschaften, S. 107.)

Ist das Verhältnis zwischen Tonika und Dominanten das einer engsten gegenseitigen Beziehung, so stellt das Verhältnis zwischen den beiden Dominanten das des tonalen Gegensatzes — nämlich in der Richtung auf die Tonika — dar, und mit ihnen sind alle ihre Vertreter einander entgegengesetzt, d. h. die Dominanten oder ihre Vertreter streben nicht eine zur anderen, sondern die eine leistet dem natürlichen Tonikastreben der andern Widerstand, fängt ihre Spannung auf, staut ihre Kraft. Da nun die Subdominante den Tonikagrundton enthält, liegt in der Folge V—IV schon eine Entspannung; die stärkere Stauung ist IV—V, wobei die Subdominanttöne über die Dominante hinweg nach der Tonika drängen $\overrightarrow{V|IV^{5}}\!\rightarrow\}$ I, $\overrightarrow{IV|V}\!\rightarrow\}$ I. Daher ist dies insofern die natürlichere Folge, als sich in ihr die Spannung auf die Tonika hin steigert, die dann mit einem Schlag die gesammelte Dominantenspannung

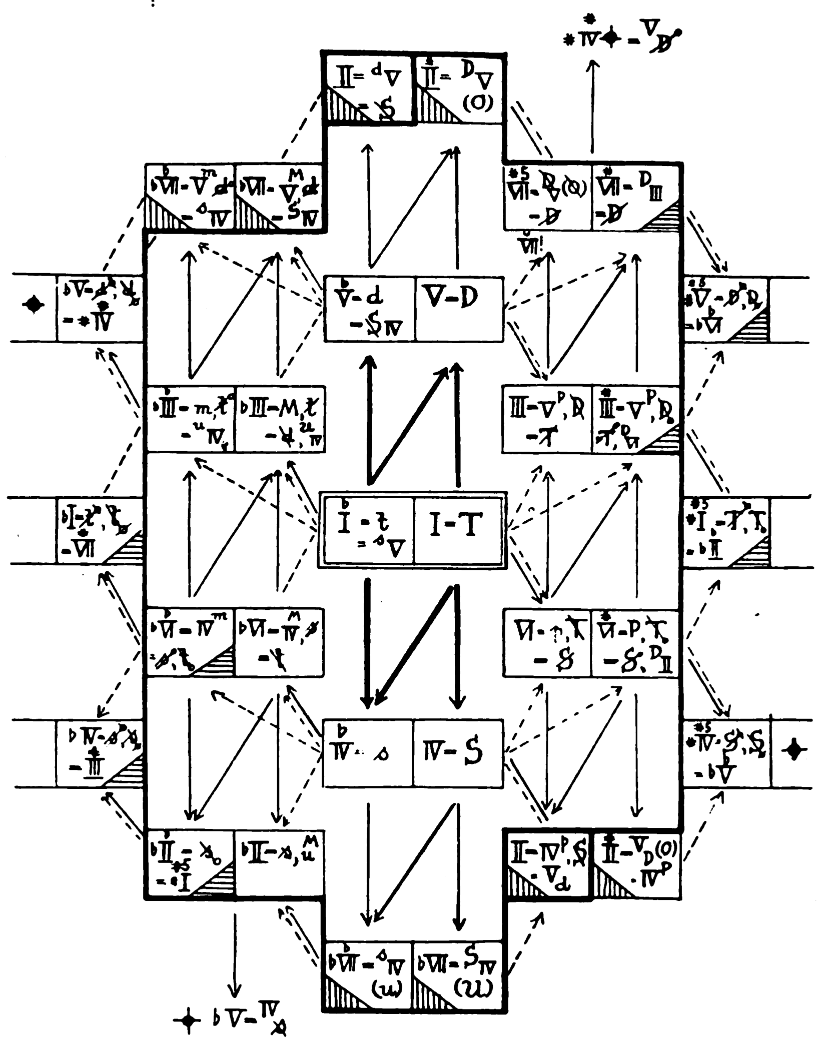
[1]) Das gilt, je nach dem Zusammenhang, auch für starke Vertreter.

Digitized by Google

Schematische Darstellung der Verwandtschaften und Vertreterschaften von einer gleichnamigen Dur- und Molltonika aus.

(Schraffierte Felder außerhalb der Umrahmung entsprechen solchen innerhalb.)

↑ = verwandt. ⋮ = Vertreter mit nicht alteriertem Grundton oder Terz.



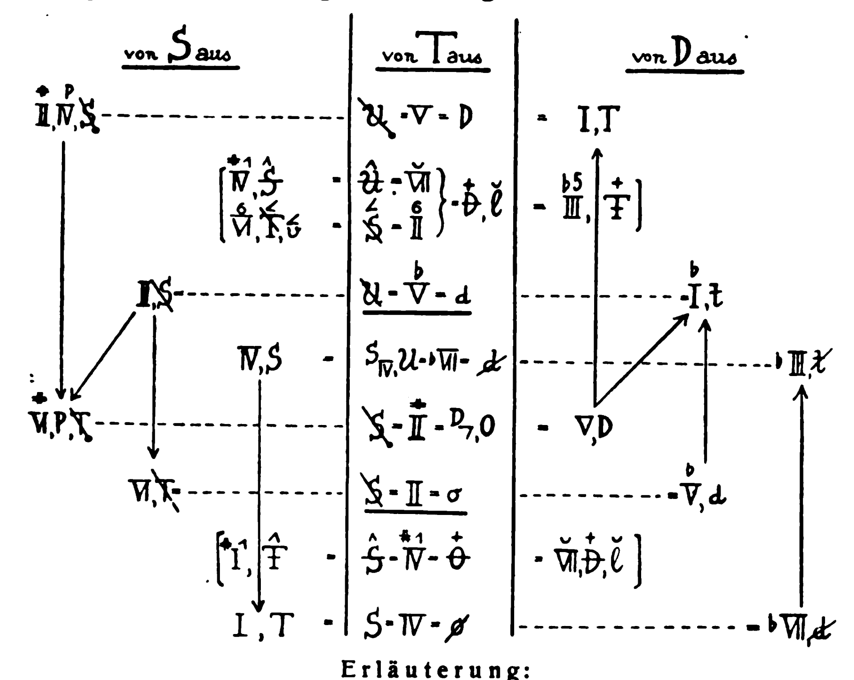
befreit. Die Folge V—IV wirkt dagegen überraschend und als eine Art Trugschluß, indem schon ein Teil (der Grundton) der erwarteten Tonika eintritt, aber im Gefolge von unerwarteten, tonikafremden Tönen. Ähnlich, bald stärker, bald schwächer sind die Wirkungen, wenn die Dominanten oder ihre Vertreter mit Dominantvertretern zusammenstoßen.

Trotz dieses Gegensatzes besteht ein Zusammenschluß zwischen den Dominanten, der sie in überraschender Kürze verkettet: Der Subdominantvertreter (zugleich paralleles, verwandtes Moll der Subdominante, II. Stufe) ist abgewandelte Dominante der Dominante $\left(S,\ IV^{p} = {}^{d}V\right)$ oder umgekehrt: Die potenzierte (Dur)dominante $\left(\overset{\sharp}{II}\right)$

Digitized by Google

ist alterierter Subdominantvertreter $\left(D_V = \mathfrak{S}, IV^P\right)$. Das ist das eine Glied; das andere ist damit verschränkt: Die Subdominante der Subdominante (potenzierte Subdominante, ♭VII) ist gleich dem parallelen (verwandten) Dur der abgewandelten Dominante $\left(S_{IV} = \not{d}\right)$, oder die Molldominante ist gleich dem Subdominantvertreter der Subdominante $\left(d = \mathfrak{S}_{IV}\right)$. Die (Dur-)dominante selbst ist also vorstellbar als alterierter Subdominantvertreter der Subdominante $\left(D = \mathfrak{S}_{IV}\right)$, die Subdominante als paralleles Dur der Dominanten-Molldominante $(S = \not{d}_V)$. Nimmt man den verminderten Dreiklang (Dominantzusatz) als Mittelglied hinzu, so wird die Verbindung noch enger, indem der verminderte Dreiklang der VII. Stufe $\left(\breve{VII}, \overset{+}{\not{D}}\right)$ gleich der potenzierten Subdominante mit alteriertem Grundton $\left(\overset{+}{\not{D}} = \overset{\sharp 1}{U}\right)$ oder als Sextakkord gleich einer melodischen Nebenform des Subdominantvertreters ist (II. Stufe mit oberem ganzen Wechselton der Quinte). Dasselbe Verhältnis besteht zwischen dem Zusatz der potenzierten Dominante und der Subdominante $\left(\breve{VII}_D = \overset{\sharp 1}{S}\right)$.

Die gesamte Verschränkung stellt sich folgendermaßen dar:



Erläuterung:

P = Durtonika des parallelen Moll, alterierter Vertreter = $\mathfrak{T}$.

$\hat{S}$ = Subdominante mit erhöhtem Grundton; entsprechend $\hat{T}$, $\hat{U}$.

$\overset{+}{\not{D}}$ = Dominantseptimenakkord ohne Grundton, Dominantzusatz = $\breve{VII}$, Υ (Leittonakkord); entsprechend $\overset{+}{\not{T}}$, $\overset{+}{\Theta}$.

v = Vertreter, $\overset{\iota}{v}$ = Vertreter mit oberem ganzen Wechselton der Quinte, melodische Nebenform; entsprechend $\overset{\iota}{T}$, $\overset{\iota}{S}$.

Das Schema läßt erkennen, wie jede entferntere Nebenform oder Funktion der einen Dominante sofort in eine nahe Beziehung zur anderen Dominante tritt. Hierin äußert sich die tonale Kraft der Tonika. Unser Tonalitätsempfinden fordert, daß alles Fortstrebende wieder zurückgezogen werde; mit jedem Schritt von der Tonika fort entsteht eine elastische Spannung. Aus dieser Spannung heraus suchen wir jede Harmonie, die nicht unmittelbar auf die Tonika zurückleitbar ist, sei es in Klang oder Tendenz, wenigstens zu einer der Dominanten in enge Beziehung zu setzen. Bei manchen Harmonien ist kein Zweifel, zu welcher Dominante sie gehören (z. B. ♭II nur zu S, $\overset{\sharp 5}{\text{VII}}$ nur zu D), andere aber stehen als verwandt mit der einen, als Vertreter mit der anderen Dominante in Beziehung, so beide Wege zur Tonika ermöglichend, bald durch einfache Umdeutung (II = o = 𝔰), bald durch Umdeutung mit Alteration (II = S, (o)—$\overset{\sharp}{\text{II}}$ = (S), O). Im einen Falle übt die Tonart (oder Tonart verkörpernde Tonika) ihren diatonisch gestaltenden Einfluß aus, im andern Falle gehorcht die Harmonie dem Eigenwillen einer Dominante. — Organisch greifen auch die Gegensätze Dominante-Subdominante ineinander, Ziellosigkeit begrenzend, Mannigfaltigkeit vereinfachend. Diese für das tonale Empfinden und Denken grundlegende Tatsache ist das bedeutsamste Ergebnis aus dem Zusammenwirken von Verwandtschaft und Vertreterschaft.

Zur Lehre vom Rhythmus.

Von

August Schmarsow[1]).

Physische Ordnung nennen wir diejenige, nach der sich die Naturerscheinungen von selbst verwirklichen, indem sie einander gegenseitig bestimmen.

Die physische Ordnung kann **statisch** sein, d. h. sich im Ruhezustand darstellen, oder **dynamisch**, d. h. sich in einer Bewegung offenbaren. — Die statische Ordnung ist allein räumlich und besteht in einem gewissen Verhältnis der Lage zwischen einer Mehrzahl nebeneinander vorhandener Glieder. Eine Art solches Verhältnisses ist diejenige, die in der Ausdehnung »Symmetrie« genannt wird.

Die **dynamische** Ordnung ist der Erfolg der Lageveränderung einer Mehrheit von Elementen, die durch systematische Anstöße bewegt werden. Sie ist zugleich räumlich und zeitlich: räumlich, weil ebenso wie der Ruhezustand auch die Bewegung strengstens die Ausdehnung voraussetzt, und zeitlich, weil die Anstöße, aus denen sie hervorgeht, eine Folge in der Dauer ausmachen.

Die statische oder dynamische Ordnung ist natürlich verschiedener Grade fähig. Alle Austeilung der Dinge, die aus Verhältnissen des Abstandes oder der Abfolge entspringt, abgesehen von deren eigener Natur oder deren treibender

---

[1]) Nach Henri Goujon, *L'expression du rhythme mental dans la mélodie et dans la parole.* Paris 1907, übersetzt und bearbeitet von A. Schmarsow.

Digitized by Google

Energie, verwirklicht eine »einfache« Ordnung. Dagegen ist es eine zusammengesetzte oder verwickelte Ordnung, »komplexe«, die wir da verwirklicht sehen, wo die Disposition der Dinge nicht allein in Rücksicht auf ihre Ausdehnung oder ihre Zeitdauer hergestellt ist, sondern auch in Rücksicht sei es auf die Natur oder die Eigentümlichkeiten dieser Dinge selbst, sei es auf die Intensität der Energie, die sie bewegt.

* * *

Unter psychologischer Ordnung verstehen wir nicht allein die einfache und rein zeitliche, gemäß der die Bewußtseinsvorgänge sich im Geist abrollen, sondern auch die Ordnung verwickelteren Grades, die zugleich zeitlich und qualitativ ist, nach welcher der Geist seine Ideen einteilt, ausarbeitet und verknüpft, um daraus sachgemäße und verständliche Darstellungen der Welt zu bilden, — oder seine Gefühle ausdrückt, um damit die Kunst wie mit einer lebendigen Seele zu durchdringen, — oder letztlich seine Willensregungen braucht, um Zusammenhang und Sittlichkeit seines Betragens sicherzustellen.

Der Rhythmus ist diejenige besondere Form zusammengesetzter Ordnung, wo ein unterschiedliches Element sich regelmäßig in ein System einschiebt, in Abwechslung mit anderen nicht unterschiedlichen oder wenigstens nach anderen Gesetzen unterschiedenen Elementen.

Zwischen Ordnung und Rhythmus besteht also der nämliche Unterschied wie zwischen einem gewöhnlichen Dezimalbruch und einem periodischen Dezimalbruch, dessen Ziffern einzig und allein in ihrem absoluten Wert genommen werden.

In der Zahl 3,14159265358979 folgen sich Ziffern verschiedenen Wertes nach einer bestimmten Ordnung. Dagegen in der Zahl 3113113113113,— oder ebenso in der Zahl 9465830946583094658309 .. folgen sich Ziffern nach einem Rhythmus.

Vom allgemeinsten Gesichtspunkt aus erscheint uns danach der Rhythmus als eine höhere Regel, der die einer Ordnung zugänglichen Dinge unterzogen werden. Er systematisiert tatsächlich ihre Austeilung durch strengere und engere Bestimmungen als die, deren alleiniges Prinzip die Ordnung war, wenn auch bereits zusammengesetzter Art. Die Ordnung kann tatsächlich das Wesen außer acht lassen. Mag sie Wirklichkeit oder Abstraktion sein, ihr Material kann bleiben welches es will, und dies ist bei der einfachen Ordnung tatsächlich der Fall. Der Rhythmus dagegen, der immer eine komplexe Ordnung ist, berührt immer das Wesen der Dinge mit, wenigstens in den Eigenschaften, die es offenbaren, und auf die er seine charakteristischen Unterscheidungen gründet. Und natürlich, je mannigfaltiger diese Unterschiede sind, desto zahlreicher sind auch die ausgenutzten Eigenschaften und desto tiefer ist der Eingriff in deren Natur, den der Rhythmus vollzieht.

Aber der Rhythmus ist etwas anderes und mehr als die komplexe Ordnung. Er ist etwas anderes, denn die Ordnung ist ihrem Grundbegriff nach eine verständliche Einteilung sei es des Selben, sei es des Verschiedenen. Der Rhythmus aber ist die periodische Wiederkehr des Verschiedenen inmitten des Selbigen oder, was gleichviel ist, des Selbigen inmitten des Verschiedenen und bringt so die beiden hinzukommenden Vorstellungen einer Beharrlichkeit in der Ordnung und einer numerischen und substantiellen Beschränkung der geordneten Elemente hinzu. Nun aber wird der Rhythmus schon dadurch, daß er ein Beharrliches innerhalb der Ordnung ist, etwas mehr als die komplexe Ordnung, nämlich eine neue Ordnung über die vorhandene hinaus, dieser auferlegt. Und weiter dadurch, daß er zahlenmäßig oder stofflich die geordneten Elemente beschränkt, ist der Rhythmus ein

Digitized by Google

Prinzip der Ganzwerdung; er schafft Systeme, die Ganze bilden, d. h. Systeme zugleich spezifischer und quantitativer Art, deren Elemente in ihrer Zahl und in ihrer Natur genau bestimmt sind.

* * *

Physischer Rhythmus. Auf dem Gebiet des Physischen ist der statische Rhythmus eine Form der Symmetrie: er ist also rein räumlich[1]). — Der dynamische Rhythmus ist ein gemischtes Phänomen: räumlich und zeitlich zugleich. Aber soweit er räumliches Phänomen ist, unterscheidet er sich von der Symmetrie und vom rein statischen Rhythmus insofern: Symmetrie und statischer Rhythmus können sich in allen Dimensionen des Raumes verwirklichen; der dynamische Rhythmus dagegen vermag sich, wenigstens für den Geist, und welcher Art von Bewegung — geradlinig, krummlinig oder spiralisch — er auch entspringe, nicht anders zu verwirklichen, als in derjenigen Dimension, in der auch die Dauer verläuft, d. h. nach der linearen Richtungsaxe des Raumes, deren zeitliches Äquivalent die Folge oder Reihe ist[2]).

Polyrhythmische Systeme. Eine Folge von Reihen, deren jede ihren eigenen Rhythmus hat, kann selbst wieder eine rhythmische Einteilung annehmen, und bildet so ein System, das sich aus mehreren ineinander verschlungenen Rhythmen zusammensetzt; dessen Glieder bestehen aus rhythmischen Reihen, wie diese Reihen selbst wieder aus untrennbaren oder als solche auffaßbaren Elementen gebildet sind.

Die Verschlingung zweier Rhythmen gibt einen Doppelrhythmus oder einen Rhythmus zweiten Grades. Die Zahl 845845392845845392845 ... stellt ein solches Beispiel vor Augen, das sich mit Hilfe eines Quadratnetzes leicht in räumlichlineare Erscheinung übertragen läßt. Es gibt auch dreifache Rhythmen oder dritten Grades, wie vierten Grades oder vierfach verschlungene Rhythmen. Solche polyrhythmische Kombinationen kommen in der Natur sehr häufig vor, in der überhaupt vielleicht schwer andere Rhythmen als solche Komplikationen zu finden sind. Außerdem können durch das Zusammentreffen von Ursachen verschiedener Herkunft rein physische Rhythmen sich mit psychologischen verbinden, so daß Übereinanderfügungen beider Arten von Rhythmus entstehen.

* * *

Psychologischer Rhythmus. Vom Standpunkt der Erfahrung aus scheint es auf den ersten Blick, daß die psychischen Phänomene freilich imstande seien in der Zeit gemäß einer zusammengesetzten Ordnung aufeinander zu folgen, daß aber ihr Verlauf nichtsdestoweniger die rhythmische Form nicht kenne. In Wirklichkeit ist dem jedoch nicht so; die geistigen Tatsachen haben auch ihren Rhythmus. Sie gehorchen sogar einem doppelten Rhythmus, einem Rhythmus der Energie und einem Rhythmus des Charakters.

Der Rhythmus der Energie in den seelischen Erscheinungen hat seinen Ursprung in dem Rhythmus der physiologischen Aktionen und Reaktionen, durch die der ganze Mechanismus des Geistes bedingt wird. Er offenbart sich durch den Wechsel von Lebhaftigkeit und Abschwächung, der sich im Spiel unter verschiedenen Fähigkeiten unterscheiden läßt. Auf eine Periode der Aktivität unserer Intelligenz, unseres Gefühls, unseres Willens folgt immer eine Periode des Nachlassens oder der Müdigkeit, und auf diese folgt dann wieder eine Rückkehr zur Betätigung, nach der Anspannung die Erholung.

Der Rhythmus des Charakters besteht in der regelmäßigen Wiederkehr gewisser seelischer Zustände. Er kann die mechanische und spontane Wirkung des

Digitized by Google

Instinktes oder die mechanische und künstliche Wirkung der Gewohnheit sein. Er kann aber auch der beabsichtigten Wirkung des Willens entspringen.

Vom Instinkt hervorgebracht erweist sich der Rhythmus des Charakters in der periodischen Wiederkehr gewisser Vorstellungen, gewisser Gefühle, gewisser Wünsche, die mit physiologischen Zuständen verquickt sind, deren Verlauf selbst natürlich einem rhythmischen Gesetze gehorcht. Dahin gehört z. B. die Vorstellung und das Verlangen nach Nahrung, wenn der Hunger sich meldet, — das Gefühl der mütterlichen Liebe bei dem Weibe, das Mutter wird. Zu den rhythmischen Tatsachen dieser Art gesellen sich solche, die aus der Gewohnheit stammen, durch die unter dem Einfluß des Gesetzes vom geringsten Kraftaufwand das Bewußtsein sich in Instinkt umzuwandeln neigt. Jedermann weiß, daß Wünsche, Gefühlsregungen und Ideen, sowie sie zur Gewohnheit geworden sind, sich mit periodischer Wiederkehr einstellen, aus der im Laufe der Zeit eine tyrannische Macht wird, gleich derjenigen unserer physischen Bedürfnisse.

Wenn der Wille, durch dessen Wirkung der Rhythmus seelischer Gewohnheit entstanden ist, sich allmählich daraus zurückzieht, so bleibt er dagegen ein grundlegendes Element in den bewußten Rhythmisierungen. Wenn unter der Feder eines Schriftstellers sich eine Folge von Erwägungen aneinanderreiht, die alle mit einem allgemeinen Satz verknüpft sind, aus dem sie sich entwickeln, um auf eine Schlußfolgerung hinauszulaufen, so organisiert sich der Gedanke wesentlich nach einem logischen Rhythmus. Ebenso geht es mit Gefühlen wie Trauer, Freude; unter dem Einfluß des Willens können sie in der Seele abwechseln mit Zwischenpausen der Ruhe; beim leidenschaftlichen Menschen, der doch moralischen Halt hat, gibt es Zeiten, in denen Liebe und Haß unter der Herrschaft der Vernunft zurücktreten, aber auch solche, wo sie wieder die Oberhand gewinnen mögen. Auf dem Gebiet praktischer Tätigkeit bietet auch ein wohlgeregeltes Leben einen Rhythmus dar, wo bald der Leib, bald der Geist (oder beide) am Ruder sind.

Aber dank dem Charakter der Freiheit, der ihn auszeichnet, ist der bewußte Wille im Prinzip auch fähig die Ordnung ebenso zu schaffen, wie sie aufzuheben. Und in tatsächlicher Ausübung ist der Wille, sei es für nützliche Zwecke, wie in der Industrie, sei es für uninteressierte und ästhetische Absichten, wie in der Kunst, oder für moralische, wie in der Handlungsweise, immerfort beschäftigt, bald Ordnung an die Stelle der Unordnung zu setzen, bald die Symmetrie oder den Rhythmus, den wir in der Natur vorfinden, auszuschalten oder abzuwandeln, um eine andere Ordnung, andere Symmetrie, anderen Rhythmus, die sein eigenes Werk sind, einzuführen. Aber das Kräftespiel des bewußten Willens ist kein ununterbrochen fortdauerndes. Wie fast alle tierischen Regungen sind auch eine große Anzahl menschlicher, die instinktiven Akte, die Gewohnheitsbewegungen, die ganze Klasse der Reflexbewegungen, mehr oder minder automatische Erscheinungen. Statt frei zu sein, wie die ersten — soweit dies Wort zu brauchen überhaupt gestattet ist —, sind die Reflexe vorherbestimmt, d. h. notwendig. Sie sind demnach als solche den unbewußten Bewegungen vergleichbar, die in der Materie unter alleiniger Herrschaft der allgemeinen mechanischen Gesetze vor sich gehen. Infolgedessen ergibt sich: während die gewollten Bewegungen dahin zielen, die natürliche Ordnung aufzuheben, zu stören, ja die Rhythmen des Kosmos auszuschalten, um eine menschliche Ordnung, andere Rhythmen an die Stelle zu setzen, drängen dagegen die Reflexbewegungen desto mehr dazu, diese Ordnung wiederherzustellen, in die Rhythmen der Natur selbst zurückzufallen, d. h. mechanisch zu werden, so daß Bewußtsein und Wille nur noch einen schwachen Anteil daran behalten.

Zu dieser Unterscheidung fügen wir noch einen neuen Zug hinzu, indem wir

Digitized by Google

erwähnen, daß aus dem bewußten Willen entsprungene Rhythmen sich der Beobachtung nicht immer in der Regelmäßigkeit der rhythmischen Reflexbewegungen darbieten, weil die Wiederkehr der nämlichen Akte unter den nämlichen Bedingungen häufig durch eine Menge von Umständen behindert wird, die abzustellen und vorauszusehen unmöglich fällt.

* * *

Die Ursachen des Rhythmus. Nach alledem muß zwischen einer Ordnung und einem Rhythmus mit bewußter Ordnung und solchen mit unbewußter Ursache unterschieden werden. Bei bewußter Ursache ist das Prinzip der Hervorbringung der unmittelbare Wille der Lebewesen und im besonderen des Menschen. Ordnung und Rhythmus mit unbewußter Ursache sind dagegen diejenigen, deren Quelle nicht in einem unmittelbaren Willen gefunden wird. Sie liegen in den blinden Energien, die ihren Mechanismus automatisch im Universum spielen lassen, von wo wir höchstens zu einem transzendenten Bewußtsein aufsteigen könnten, das wohl ein Noumenon genannt wird, uns aber unerkennbar bleibt. Wir vertiefen die Frage, indem wir von den Fällen der Statik absehen, deren Studium über den Rahmen unseres Themas hinausgeht, um uns auf die Betrachtung der dynamischen Fälle zu beschränken.

Herbert Spencer hat mit einer großen Fülle von Belegen dargetan, daß jede Bewegung rhythmisch verläuft. Man begreift somit, daß keine Kraft sich entfaltet, ohne auf eine antagonistische Kraft zu stoßen. Jede Bewegung ist deshalb ein Kampf, wo jede Energie im Konflikt abwechselnd siegt oder unterliegt, aktiv ist oder passiv, herrscht oder weicht, in stetem Wechsel. Diese Aktionen und Reaktionen, dies Nachlassen und Wiederaufnehmen setzt eben den Rhythmus zusammen, und wie es keine Bewegung gibt, wo dieser Wechsel nicht vorkäme, so gibt es auch keine Bewegung, die nicht ein rhythmischer Vorgang wäre.

Was aber für die Bewegung an sich selbst betrachtet gilt, das gilt nicht mehr im selben Grade von der dynamischen Reihe. Neben rhythmisch geordneten Reihen gibt es auch physische und ebenso psychische Reihen, deren Ordnung jeder Rhythmus fremd bleibt. Nehmen wir als Beispiel eine physische Reihe: der Regen peitscht meine Fensterscheiben, ein Scheit Holz rollt aus dem Feuerplatz meines Kamins, ich niese, die Uhr schlägt einmal, der Hund, der zu meinen Füßen schlief, gähnt, indem er seine Pfoten ausstreckt. Jede Bewegung dieser Folge vollzieht sich, wie Spencer bemerkt hat, nach einem ihr eigenen Rhythmus; man darf jedoch nicht sagen, daß ihre durchaus zufällige Reihenfolge von einer rhythmischen Ordnung bestimmt sei. Wenn das Grollen des Donners ein rhythmisches Geräusch ergibt, eine Reihe von Blitzschlägen, wie es während der Äquatorialstürme vorkommt, bis zu dreißig oder fünfunddreißig in einer Minute, bietet es doch keinen Anschein von Rhythmus dar, nicht mehr als beim Sturz einer Lawine die Blöcke von Eis und Schnee, die in ihrer Bewegung doch bestimmten Gesetzen gehorchen, sich nach notwendig symmetrischer Ordnung über den Boden streuen. So wird man zu der Frage gedrängt, welches sind denn im allgemeinen die dynamischen Reihen, deren Elemente einem Rhythmus gehorchen, und welches sind die Reihen, deren Bestandteile sich ohne jede Rhythmik folgen? — Die Frage wird nicht aufgeworfen für die Reihen mit bewußter Ursache, die rhythmisch ausfallen, wenn der Wille sich darauf einstellt, sie so zu gestalten. Was die anderen betrifft, so antwortet die Erfahrung, daß unter den aus unbewußten Ursachen entspringenden Reihen diejenigen rhythmisch sind, deren Glieder ein homogenes System bilden, in dem sich die dauernde und vorbestimmte Ordnung von Notwendigkeiten ausspricht, die alle Substanz beherrschen, — daß dagegen diejenigen nicht rhythmisch sind, deren

Digitized by Google

Bestandteile ein heterogenes System bilden, in dem sich nur eine mögliche und willkürliche Ordnung zufälliger Umstände ausdrückt. Aber die Ordnung der zufälligen Erscheinungen, die nur relativ zu sich selbst und zu ganz äußerlichen, ihr eigentümlichen Ursachen auftritt, bleibt eben deshalb unerkennbar, es sei denn als eine einfache zeitliche Ordnung; die Ordnung der Naturnotwendigkeiten, welche die Substanz beherrschen, ist dagegen erkennbar, weil sie noch durch etwas anderes als durch sich selbst und ihre eigenen Ursachen bestimmt wird, d. h. da von der einen Seite durch die Ursachen, die sie organisieren, gleichermaßen auch die übrige Welt organisiert wird, und da von der anderen Seite hier eine Ordnung des Charakters vorliegt, eine qualitative Ordnung, d. h. eine zusammengesetzte oder ein Komplex. So wird also jede unverständliche Reihe, soweit sie eine solche ist, keinem Rhythmus unterworfen sein, jede verständliche Reihe hingegen, soweit sie eben dies ist, die Möglichkeit eines Rhythmus einschließen.

Daraus folgt: man darf aus der Abwesenheit oder dem Vorhandensein des Rhythmus, sicherer noch als aus der komplexen nichtrhythmischen Ordnung, auf die Unverständlichkeit oder die Verständlichkeit der Reihe schließen: jeder Rhythmus verkündet die Möglichkeit einer Erklärung, obwohl die Möglichkeit einer Erklärung noch nicht notwendig auf einen Rhythmus hinweist, sondern nur auf eine zusammengesetzte Ordnung, einen Komplex.

Solcher Art erweisen sich Ordnung und Rhythmus ihrer Natur und ihren Ursachen nach unter dem objektiven Gesichtspunkt betrachtet, d. h. so wie sie in der Wirklichkeit draußen vorliegen.

Subjektive Ordnung und Rhythmik. Ordnung und Rhythmus lassen sich auch in ihren psychologischen Wirkungen betrachten, oder anders ausgedrückt: als reine geistige Darstellungen, und das schließt die Abstraktion von aller Materialität ein, sowohl ihrer Elemente als der Energien, durch die diese Elemente bewegt erscheinen. Dies ist der subjektive Standpunkt der Betrachtung. Der Faktor Raum ist dann ausgeschaltet; es besteht nur noch der Faktor Zeit. Von diesem Gesichtspunkt aus unterscheidet sich der dynamische Rhythmus noch von der Ordnung durch einen neuen Charakter. In der Tat, bei einer einfachen Ordnung, wie ihn eine Folge von Schlägen gleicher Intensität und Dauer durch gleiche Abstände getrennt darbietet, oder bei einer komplexen aber nicht rhythmischen Ordnung, wie von ungleichen Linien einer Figur der deskriptiven Geometrie, geben die geordneten Elemente nur zu sukzessiven und analytischen Wahrnehmungen Anlaß, wobei sie entweder einzeln aufgenommen werden, wie im ersten Fall, oder in ungleichen Gruppen, wie im zweiten Beispiel. Dagegen die geordneten Glieder eines dynamischen Rhythmus, obgleich in der Zeit sich abrollend, werden immer oder müssen vielmehr immer simultan erfaßt werden, in gleichwertigen oder gleichen Gruppen, in einer synthetischen Wahrnehmung, der wir den Namen »Synaisthesis« beilegen wollen. Danach läßt sich nun der Rhythmus so definieren: er ist die periodische und bemerkte Wiederkehr einer Sinneswahrnehmung, die sich in eine merkbare Reihe auseinanderlegt, deren Elemente nicht unter sich verschieden sind oder sich untereinander doch anders unterscheiden als sich das Hauptelement von ihnen abhebt.

Das subjektive Studium des Rhythmus wird so zurückgeführt auf das Studium der Sinneseindrücke in Funktion, ihrer Eignung zur Organisation in rhythmischen Reihen.

* * *

Arhythmische Sinne. Die Sinneseindrücke des Geschmacks und Geruchs überkommen das menschliche Subjekt gewöhnlich unerwartet und gestatten der

Digitized by Google

Mitwirkung des Willens nur geringen Spielraum. Sie erwecken kein Bewußtsein rhythmischer Gliederung. Auch beabsichtigte Kombinationen, in denen diese vorhanden ist, zeigen noch die Möglichkeit derartige Wirkungen experimentell einzuführen; was aber erreicht wird, ist zu schwach und zu unbestimmt, um auf die Vorstellung entscheidenden Einfluß auszuüben. Wir sind ohne Zweifel imstande, die Verschiedenheit der Geschmäcke und Gerüche zu erfassen; aber gewiß nur zum Teil fähig, sie länger auseinanderzuhalten. Honig und Essig, Ammoniak und Rosenöl berühren unsere Sinne so gegensätzlich, daß man sie schwerlich verwechseln wird. Sie vermögen sogar sehr schwach voneinander abweichende Gerüche und Geschmäcke noch zu unterscheiden. Aber da selbst die stärksten von ihnen kein Erinnerungsbild von abschätzbarer Klarheit und sicherer Dauerhaftigkeit hinterlassen, da unser Gedächtnis vollends fast nichts Verläßliches und Vergleichbares aufbewahrt, sobald sich eine Reihe von Geschmacks- und Geruchsempfindungen aus mehr als zwei Elementen zusammensetzt, so hört alles Bemühen auf, sowie die produktive Wirksamkeit der Faktoren selbst entschwindet, und von nicht gegenwärtig wirksamen bleibt keine Spur im Geiste zurück. So wird es von selbst unmöglich, die vollständige Reihenfolge zu einem Ganzen zusammenzufassen, was doch die notwendige Bedingung für die Aufnahme des Rhythmus ist, und demzufolge einen bestimmten Charakter anzuerkennen, indem man den Wechsel der Glieder in vergleichender Abwägung beurteilt und in Synaisthesis festhält.

* * *

Die rhythmischen Sinne.

A. Gesicht und Getast. Tastsinn und Gesichtssinn gewähren uns ganz andere Möglichkeiten. Mit den simultanen oder sinnlich zusammenwirkenden Eindrücken sind diese beiden Organe befähigt, aufeinanderfolgende Eindrücke zu sammeln, so daß sie sich einander nicht auslöschen, je nachdem sie hervorgebracht werden, oder mit anderen Worten, so daß die früheren im Geist Abbilder zurücklassen, die doch die darauffolgenden Eindrücke nicht so zudecken, daß sie undeutlich und von den neuen ununterscheidbar würden.

Auge und Tastsinn sind mit der Fähigkeit der Synaisthesis begabt und nehmen demgemäß sowohl die Symmetrie — Synopsis für das Auge und Synhapsis für den Tastsinn — wie den Rhythmus wahr. Aber von dynamischen Rhythmen erfassen sie nur diejenigen, wo sich die Zeitauffassung mit der Raumanschauung verbunden findet.

B. Gehör. Allein von allen unseren Sinnesorganen führt das Ohr uns nur zeitliche Eindrücke zu oder Systeme von zeitlichen Sinnesempfindungen, so daß die Symmetrie im eigentlichen Sinne sich ihm entzieht; es vermag nur die Sukzession aufzunehmen. Ohne mit einem Gedächtnis ausgestattet zu sein, dessen Fähigkeit Eindrücke festzuhalten und wieder hervorzurufen sich mit der des Gesichts vergleichen ließe — das auch soviel mehr Gelegenheit hat, sich darin zu üben —, bewahrt doch das Gehör mit Leichtigkeit die Reihenfolgen und vermag gewöhnlich auch deren Eigentümlichkeiten, wenigstens die hervorstechendsten, für sich zu isolieren. Es ist somit sehr geeignet zur Wahrnehmung des akustischen Rhythmus — der Synakousie —, d. h. sehr geeignet zu erkennen, ob die Gehörsempfindungen, die sich nacheinander dem Bewußtsein darbieten, nach einer zusammengesetzten Ordnung gereiht sind, oder nicht, und ob sie regelmäßige Unterschiede enthalten.

* * *

Digitized by Google

Der akustische Rhythmus

A. in der Musik. Die Wichtigkeit des akustischen Rhythmus ist beträchtlich. Die Musik könnte ohne ihn unsere sinnliche Empfänglichkeit freilich noch interessieren, könnte gefallen und mißfallen; aber sie wäre nur emotionell und würde nichts Ästhetisches an sich haben, wenigstens im modernen Sinne des Worts, da doch in ihr erst durch den Rhythmus der Eindruck des Schönen überhaupt hervorgebracht wird. Der Rhythmus allein macht aus der Musik eine Kunst. Nimmt man den Rhythmus hinweg, so würde die Musik nur zu einem Prinzip gewisser angenehmer oder unangenehmer Zustände des individuellen Bewußtseins; immer jedoch würden diese Bewußtseinszustände nicht den Charakter darbieten, der sie zum Rang sozialer Erscheinungen erhebt, nämlich das Gefühl mit einer vorgestellten Vollkommenheit zu erfüllen, die geahnt oder sogar erreicht wird.

B. in der Sprache. Ein akustischer Rhythmus ist es auch, der sich in der Abfolge von Klängen verwirklicht, aus denen das Wort besteht. Diese Klangfolgen würden nicht genau den Gedanken wiedergeben, wenn sie nicht durch Beziehungen verbunden wären, die denen identisch sind, die im Geist die Glieder des Gedankens selber aneinanderschließen. Die gesprochene Rede ist also ebenso geordnet wie der Gedankengang. Nun aber regelt sich die Gedankenbewegung nicht allein nach dem äußeren Prinzip der Dauer; sie regelt sich auch nach der Natur der Vorstellungen, die darin eingehen: es ist eine Ordnung des Charakters, eine innerliche Ordnung und deshalb eine zusammengesetzte, ein Komplex. Im Verlauf der Erörterung wird sich zeigen, daß diese komplexe Ordnung zugleich eine rhythmische ist.

Aber die gesprochene Rede macht auf der anderen Seite nicht den Gedanken selbst aus. Sie ist nur dessen Zeichen, und sofern sie dies ist, nötigen sich ihr eine eigene Ordnung und ein eigener Rhythmus auf. Diese Ordnung und dieser Rhythmus sind freilich im Prinzip der Ordnung und dem Rhythmus des Gedankens untergeordnet, können aber nicht umhin, auf irgendeine Weise auch auf jene zurückzuwirken, bis zu dem Grade, daß, wenn der fühlbare Rhythmus sich anfangs nach dem Typus des geistigen Rhythmus organisieren muß, nun andererseits der Rhythmus des Vorstellungslaufes sich wieder den charakteristischen Abwandlungen des sinnfälligen Rhythmus anbequemt. Daraus folgt, wie man sieht, daß der Rhythmus des Wortes ein gemischter Rhythmus ist, teils logisch teils akustisch bestimmt, und daß nur die abstrakte Analyse die so verbundenen Elemente seiner Zusammensetzung auseinanderzuhalten vermag.

C. in der Poesie und in der Prosa. Der gemischte Rhythmus, um den es sich hier handelt — wir wollen ihn der Kürze halber Sprachrhythmus nennen —, muß ebendeshalb, weil er der organische Rhythmus der Sprache ist, sich notwendig sowohl in der Poesie wie in der Prosa vorfinden. Und dies ist tatsächlich der Fall. Aber, während er sich allein und unbehindert in der Prosa entfaltet, tritt er in der Poesie mit anderen noch stärker hervorspringenden Rhythmen in Wettstreit, die ihn zuweilen, wenn er nicht völlig mit ihnen verschmilzt, so sehr verdecken, daß man ihn kaum gesondert herauszuerkennen vermag.

Unterschied zwischen Sprachrhythmus und Versrhythmus. Durch seinen Ursprung, durch seine Natur und durch seinen Zweck unterscheidet sich der Sprachrhythmus von seinen Mitbewerbern. Die poetischen Rhythmen oder Versrhythmen, die Erfahrung und Kunst hervorgebracht hat, sind auf Übereinkommen gegründet, deren Formel weder zeitlich noch örtlich konstant bleibt. Im Griechischen und Lateinischen z. B. ist der besondere Rhythmus der Poesie metrisch und besteht in gewissen Verhältnissen der Dauer zwischen den Sprachlauten. Im Franzö-

Digitized by Google

sischen ist er dagegen silbenzählend und besteht in gewissen Beschränkungen der Zahl dieser sprachlichen Glieder. (In den germanischen Sprachen wird er durch das Gesetz der Betonung bestimmt, das die Stammsilben vor den Abwandlungsbestandteilen und den untergeordneten Gliedern zusammengesetzter Wörter bevorzugt.) Andererseits ist der Zweck des poetischen Rhythmus: die Nüchternheit des verstandesmäßigen Denkens, das sich in der Sprache ausprägt, zu überwinden; er will der natürlichen Sprache künstliche Reize vermitteln, Schwung und Schmuck verleihen. Die so verschönerte Sprache begnügt sich nicht einfach mehr den Verstand über die Dinge aufzuklären, sie dringt um den Geist zu erheben bis in die Sinnlichkeit hinein. Aber sie hört dadurch auch mit einem Schlage auf, die gebräuchliche Sprache zu sein, und wird in diesem Ausnahmezustand eine kunstvolle Redeweise, eben die gehobene Wortkunst der Poesie. In keinem Fall übrigens hat die dichterische Sprache, wie Sophokles oder Horaz, wie Lamartine und Viktor Hugo, oder Dante und Ariost, Schiller und Goethe sie handhaben, sich gestalten können ohne vorangegangene Versuche und Fortschritte, die Jahrhunderte erforderten. Ihre Vollendung war somit das langsam gewachsene Ergebnis fortgesetzter Bestrebungen des Menschengeistes, die sich darauf richteten, eine künstlerisch durchgebildete Sprachform zu schaffen. Daraus folgt, daß ihre geringsten Einzelheiten eine Geschichte haben, durch die sie erklärbar werden, und daß ihr allgemeiner Mechanismus vollständig bekannt ist.

Der Sprachrhythmus dagegen kann für sich allein keine andere Geschichte haben, als die seiner verschiedenen Anwendung durch die Geister je nach Denkart und Ausdrucksweise der Zeiten. Eingeschlossen in die anziehendere und umfassendere Geschichte des Denkens und der Sprache, ist diese spezielle Geschichte des Sprachrhythmus noch nicht für sich herausgeschält worden, weil das natürliche Phänomen, das im Unbewußten und Instinktiven wurzelt, ohne Mitwirkung des bewußten Willens zustande kommt und in seiner Bedeutsamkeit bis vor kurzem kaum geahnt worden ist. So geschieht es, daß gar mancher aus Unachtsamkeit oder gewohnheitsblind an diesen Tatsachen vorübergeht, die doch überall ausgebreitet vorliegen. Das ist bei dem Sprachrhythmus besonders der Fall, in dem die Sprache gleichsam ihre Seele birgt. So wenigstens offenbart er sich unserer Forschung, so mußte er notwendig sich verhalten, seit die Vernunft sich in Worten offenbarte. Er drückt tatsächlich die unabänderliche Ordnung aus, nach der sich die Glieder, die zusammen ein Urteil ausmachen, verteilen müssen, damit das Urteil, gedacht oder mitgeteilt, für den Geist vorhanden sei. Wenn aber die Bestandteile eines Urteils im Wert verschieden sind, so stellt sich doch keiner mehr als einmal dar. Daraus folgt, daß die Ordnung der Reihenfolge, der sie unterworfen sind, nicht eigentlich schon in einem einzelnen Urteil einen Rhythmus hervorbringen kann. Diese Ordnung macht indessen aus jedem Urteil doch ein Ganzes, das ein Motiv oder rhythmisches Glied bildet, — anders ausgedrückt: diese Ordnung ist derart, daß sich notwendig ein Rhythmus verwirklichen muß, sowie eine Mehrzahl von Urteilen sich zu einem verständlichen System aneinanderfügen. So erklärt es sich, daß der Sprachrhythmus in einer umfassenden und allgemeingültigen Formel definiert werden muß und daß er, unabhängig von allem willkürlichen Übereinkommen, sich weder im Raum noch in der Zeit jemals verwandelt haben kann. Seine Aufgabe ist übrigens, für alle Idiome gleichermaßen dem Geiste das Verständnis des Gesprächs zu erleichtern, indem jedem Bestandteil sein eigener Rang zugeteilt wird, der seiner Bedeutung entspricht, und der zugleich erlaubt, sie voneinander zu unterscheiden und so leicht wie möglich die Beziehung zwischen ihnen zu erfassen. Aber jede Rede bedarf der Organisation nach dieser selben Ordnung,

Digitized by Google

weil — Prosa oder Poesie — doch jede Aussprache vor allem verstanden sein will. Der Sprachrhythmus ist also die Voraussetzung der Begreiflichkeit so der Verse wie der Prosa, der alltäglichen wie der gehobenen oder schwungvollen Sprechweise. Wenn die Dichtung ihn unter dem Versrhythmus verdeckt, so ist er darum doch nicht minder vorhanden; denn ohne ihn würde überhaupt keine Sprachform da sein, noch irgend ein logischer Gehalt darin.

* * *

Anmerkungen:

Metrum und Rhythmus: Pierson, *Métrique naturelle du langage* (Paris, Vieweg 1884, p. 8) unterscheidet folgendermaßen: »*Le mètre représente l'égalité temporelle des moments successifs; le rhythme au contraire représente la dissimilation dynamique de cette égalité.*«

Prosa-Rhythmus und Vers-Rhythmus sind zwei ganz verschiedene Rhythmen, schreibt Marcel Braunschvig, *Le Sentiment du Beau et le Sentiment Poétique (essai sur l'esthétique du vers)*, Paris, Alcan 1904, p. 51: »Der erstere ist ein Rhythmus psychologischer Natur: er besteht darin, der Phrase eine Ausdehnung zu geben, die der Weite des Gedankens gleichkommt, und sie durch ihre Abmessungen selbst die verschiedenen Grade der geistigen Spannung ausdrücken zu lassen. Der andere ist ein Rhythmus mathematischer Art: er besteht darin, die verschiedenen Teile des Verses gleich zu bemessen, die Verse in ihrer Ganzheit genommen, und zuweilen auch die Gruppen von Versen, die zu Strophen vereinigt sind.« — »So besteht zwischen dem Rhythmus der Poesie und dem der Prosa ein grundlegender Unterschied. Dennoch sind die beiden Rhythmen, obwohl von verschiedener Natur, doch nicht einander entgegengesetzter Natur; sie können sich demgemäß sehr gut zueinander gesellen. So findet man in der Poesie häufig genug einen psychologischen Rhythmus neben dem mathematischen und zuweilen in Prosa einen mathematischen neben dem psychologischen Rhythmus.«

p. 143. »*Le rhythme du vers nous procure avant tout une sensation de beauté; mais indirectement il peut aussi nous faire éprouver une émotion poétique.*«

Digitized by Google

Besprechungen.

Hans Cornelius, Kunstpädagogik. Leitsätze für die Organisation der künstlerischen Erziehung. Mit 56 Zeichnungen und 55 Abbildungen. Erschienen 1920 bei Eugen Rentsch, Erlenbach-Zürich und München. 8°. 212 S.

Cornelius geht von der Voraussetzung aus, es sei eine der wichtigsten Erziehungsaufgaben des Staates, künstlerische Kultur zum Gemeingut des ganzen Volkes zu machen. Bisher haben sich die Urheber und Förderer künstlerischer Erziehung »niemals Rechenschaft über die Gesetze gegeben, von welchen die Wirkung der Gegenstände aufs Auge abhängt. Sie konnten deshalb keine allgemeingültigen Richtlinien für ihre Bestrebungen gewinnen. Die künstlerische Erziehung hat nur dann Aussicht auf allgemeinen und bleibenden Erfolg, wenn sie im Sinne jener Gesetze ihre Maßnahmen auf allgemeingültige sachliche Maximen, statt auf persönliche Geschmacksurteile gründet«. Im Sommer 1914, kurz nach Kriegsausbruch, erhielt nun Cornelius die Aufforderung, den Unterricht an den »Münchener Lehrwerkstätten« — den früher von W. v. Debschitz begründeten und geleiteten »Werkstätten für freie und angewandte Kunst« — neu zu gestalten. Das Buch teilt die Grundsätze mit, welche dieser Organisation vorschwebten, und einige der bei ihrer Anwendung gemachten Erfahrungen.

Wer die 1908 erschienenen »Elementargesetze der bildenden Kunst« des Verfassers kennt, wird über die Natur der fraglichen »Grundsätze« nicht in Zweifel sein. Sie liegen in Fortentwicklung der Gedankengänge eines Hans von Marèes, Konrad Fiedler, Adolf von Hildebrand. Die Anarchie des Historizismus und die Urteilslosigkeit in Sachen des Geschmacks kann nur durch den klaren und eindringlichen Nachweis der über alle Zufälligkeit historischer Entwicklung erhabenen, unveränderlichen Gesetze der künstlerischen Gestaltung, der inneren Logik des Kunstwerkes überwunden werden. Den verderblichen Wirkungen jener Anarchie kann nur dadurch gesteuert werden, daß das Verständnis dieser Gesetze der künstlerischen Logik durch entsprechende Erziehung wieder zum Gemeingut des ganzen Volkes gemacht wird: so daß nicht nur Künstler, Industrielle und Handwerker wieder allgemein diesen Gesetzen gemäß zu arbeiten lernen, sondern daß auch in den Kreisen der Abnehmer im Gegensatz zu der heute allgemein herrschenden Ratlosigkeit in Sachen des Geschmacks die entsprechende künstlerische Urteilsfähigkeit wiederhergestellt wird und Gegenstände, die den künstlerischen Gesetzen widersprechen, sich nicht mehr auf dem Markt behaupten können. Hierzu bedarf es vor allem einer entsprechenden Organisation beziehungsweise Umgestaltung der künstlerischen Lehranstalten, in erster Linie derjenigen für das sogenannte Kunstgewerbe und für Architektur sowie derjenigen Lehranstalten, an denen die Lehrer ihre Ausbildung erhalten.

Kunst ist nicht zufällige, sondern vom Künstler gewollte Leistung: des Künstlers Können und Schaffen besteht eben darin, daß er dieses Wollen in die Tat umsetzt, das Gewollte verwirklicht. Um aber irgend etwas zu wollen, müssen wir eine Vorstellung dessen besitzen, was wir wollen; und die Ausführung des Ge-

Digitized by Google

wollten muß durch diese Vorstellung des Gewollten beherrscht sein. Alle künstlerische Arbeit ist daher notwendigerweise Arbeit aus der Vorstellung; in der bildenden Kunst insbesondere stets Arbeit aus der Vorstellung des Auges, d. h. Verwirklichung von Vorstellungen sichtbarer Gegenstände. Daß die Beschaffenheit, um derentwillen ein Gegenstand der bildenden Kunst als Kunstwerk gewertet wird, nur seine sichtbare Beschaffenheit sein kann, ist gegenüber falschen Vorurteilen leicht aus der Tatsache zu erkennen, daß wir den Kunstwert eines Gegenstandes einzig aus seiner Wirkung auf das Auge beurteilen; er kann also nur in solchen Tatbeständen begründet sein, die aus dieser Wirkung zu erkennen sind: d. h. in sichtbaren Tatbeständen. Als erstes und fundamentales Prinzip aller künstlerischen Gestaltung und demgemäß alles Kunstunterrichtes ergibt sich die Folgerung, stets aus der Vorstellung zu gestalten und alle Einzelheiten der Gestaltung aus der vorgängigen Gesamtvorstellung des Gegenstandes zu entwickeln. Nur soweit die Vorstellung sichtbarer Eigenschaften des Gegenstandes die Arbeit beherrscht, kommt künstlerische, d. h. sichtbare Gestaltung zustande. Aber nicht jede Verwirklichung von Gesichtsvorstellungen ist schon Kunst. Denn das Sehen ist kein bloß passiver Vorgang, sondern vielmehr ein Erkennen der Gegenstände durch das Auge; und in Hinsicht auf diese Sichtbarkeit, d. h. eben auf die Erkennbarkeit durchs Auge, bestehen zwischen den Gegenständen die tiefgreifendsten Unterschiede.

Betrachtet man etwa ein aus Pappe geschnittenes Quadrat von verschiedenen Seiten her, so bietet dasselbe, je nachdem wir seine Vorderseite senkrecht zu unserer Blickrichtung stellen oder aber das Quadrat allmählich so weit drehen, daß es aus dieser ersten in eine zu unserer Blickrichtung parallele Stellung übergeht, die mannigfaltigsten Verkürzungen perspektivisch gesehener Vierecke bis zum geradlinigen »Streifen« dar. Gegenüber dieser Vielheit der Erscheinungen aber verändert das Ding selbst bei solcher Drehung keine seiner Eigenschaften: es bleibt das unveränderte, »beharrliche« Quadrat aus Pappe. Jede jener wechselnden Erscheinungen vergeht, sobald wir das Ding weiterdrehen oder unser Auge abwenden; — das Ding selbst aber bleibt dabei abermals unverändert dasselbe. Das Ding ist also verschieden von seinen Erscheinungen und ist mit keiner dieser Erscheinungen gleichbedeutend. Das nämliche gilt von den Eigenschaften des Dings im Gegensatz zu den Eigenschaften seiner Erscheinungen. Die Form des Dings ist nichts anderes als der gesetzmäßige Zusammenhang der Formen seiner Erscheinungen; indem wir jene Form benennen, benennen wir eben das Gesetz dieses Zusammenhanges. Die »Kugelform« ist das Gesetz, daß die Erscheinungsform von jeder Seite her kreisförmige Begrenzung hat; die Zylinderform ist das Gesetz, daß die Erscheinung von zwei Richtungen her kreisförmig, von den dazu senkrechten Richtungen her rechteckig begrenzt ist usw. Demnach ist auch die Vorstellung des Dings eben die Vorstellung des Gesetzes seiner Erscheinungen — nicht aber die Vorstellung irgend einer dieser Erscheinungen. Die Vorstellung einer Erscheinung kann vielmehr nur dann zur Vorstellung eines Dings werden, wenn sie ihrerseits die Vorstellung jenes gesetzmäßigen Zusammenhangs nach sich zieht oder »assoziiert«. Aber nur soweit solche Assoziation notwendig, d. h. nach allgemeinen Gesetzen unseres Vorstellens eintritt, nicht aber, wenn sie nur zufällig auf Grund besonderer hinzutretender Umstände sich einstellt, kann die betreffende Vorstellung mit Recht als die Vorstellung des Dinges bezeichnet werden. Wenn wir das Quadrat aus Pappe von der Seite her betrachten, so daß uns nur die Erscheinung eines Streifens von der Dicke der Pappe sichtbar wird, ist diese Erscheinung keine sichtbare Erscheinung des Quadrats; denn niemand, der einen solchen Streifen sieht, erkennt ihn als Quadrat, — wenn er nicht vorher zufällig eine der anderen An-

Digitized by Google

sichten gesehen hat und also in diesem Fall den Streifen als Bestandteil des entsprechenden gesetzmäßigen Zusammenhanges wiedererkennt. Demgemäß stellt sich auch niemand das Quadrat in Form einer solchen Streifenvorstellung vor. Cornelius bezeichnet nun eine Erscheinung, an die sich die Vorstellung eines Dinges anschließt, in welcher also Eigenschaften des Dinges sichtbar werden, als charakteristische Erscheinung eines Dinges von diesen Eigenschaften. Entsprechend soll auch die Vorstellung einer solchen Erscheinung als charakteristische Vorstellung des Dinges bezeichnet werden. Die künstlerische Tätigkeit besteht demnach in der Verwirklichung charakteristischer Vorstellungen, d. h. einer Gestaltung der Gegenstände zu charakteristischer Erscheinung. Es wäre aber ein Mißverständnis anzunehmen, daß sich unter den verschiedenen natürlichen Ansichten eines Dinges notwendigerweise charakteristische Ansichten finden müßten oder daß eine charakteristische Ansicht eines Dinges irgend eine seiner wirklichen Ansichten sein müßte. Regelmäßig ist die charakteristische Ansicht eines Gegenstandes eine solche, die sich unter seinen natürlichen Ansichten von seinen verschiedenen Seiten her nicht findet. Es ist vielmehr erst Sache der künstlerischen Gestaltung, eine charakteristische Erscheinung im Gegensatz zu den natürlichen Erscheinungen des Dinges zu schaffen. Diese Erwägungen zeigen den wesentlichen Unterschied, der zwischen dem »Zeichnen aus der Vorstellung der Dinge« und dem »Gedächtniszeichnen«, d. h. dem Zeichnen aus der Erinnerung an eine der Erscheinungen des Dinges besteht. Das erstere allein hat künstlerischen Sinn; denn die Erinnerung an eine der gesehenen Erscheinungen ist niemals charakteristische Vorstellung, ihre Wiedergabe kann also keine sichtbare Gestaltung liefern. Mag man sich eine Erscheinung noch so genau ins Gedächtnis einprägen, so gewinnt man damit niemals eine Vorstellung dessen, was in der Wiedergabe künstlerische Wirkung übt. Um die Vorstellung des Dinges zu gewinnen, muß dieses von den verschiedensten Seiten her betrachtet werden, weil nur der gesetzmäßige Zusammenhang seiner Ansichten das Wesen des Dinges ist, dessen Vorstellung erstrebt wird. Ob freilich durch solche Betrachtung eine sichtbare Vorstellung gewonnen wird, ist Sache der Entwicklung und der Begabung. Niemals aber kann solches »Formgefühl«, das aus der Betrachtung die sichtbare Vorstellung gebiert, durch noch so intensive Einprägung der Erscheinung in die Erinnerung ersetzt oder zur Entwicklung gebracht werden; beides sind völlig verschiedene Tatbestände.

Die Mitteilung der künstlerischen Gesetze und die Anleitung zum Entwerfen im Sinne dieser Gesetze bildet in der Schule den Gegenstand des allgemeinen Unterrichts. Er findet seine Ergänzung durch den Fachunterricht. Dieser dient dazu, dem Schüler alle technischen Kenntnisse und Fähigkeiten zu verschaffen, über die er zur Verwirklichung der von ihm gewollten künstlerischen Wirkung verfügen muß. Der allgemeine Unterricht zerfällt in einen praktischen und einen theoretischen Teil. Praktisch werden die Prinzipien der Gestaltung bei Besprechung der vom Schüler gelieferten Arbeiten nach und nach erläutert und in ihrem Einfluß auf die Wirkung im jeweils gegebenen Einzelfall aufgewiesen. Der Schüler lernt so die Gründe kennen, durch welche die gute oder schlechte Wirkung seiner Leistungen bedingt ist. Neben dieser praktischen Belehrung und im steten Anschluß an sie werden die maßgebenden Gesetze der Wirkung und die daraus folgenden Arbeitsregeln in fortlaufenden Vorträgen theoretisch in systematischer Begründung mitgeteilt.

Die erste dieser Arbeitsregeln lautet: »Laß dich in deiner Arbeit immer und ausschließlich von deiner Vorstellung des Gegenstandes leiten, den du hervorbringen willst. Enthalte dich insbesondere jeder ungewollten Formgebung und lasse keinen

Digitized by Google

Teil deiner Arbeit in einem Zustande, der noch nicht der leitenden Vorstellung entspricht.« Die zweite Arbeitsregel besagt: »Strebe mit deiner Gestaltung der Dinge stets danach, die Form und die sonstige Beschaffenheit derselben sichtbar zu machen. Achte bei jeder Gelegenheit, die sich dir bei deiner Arbeit oder bei Betrachtung fremder Arbeiten und der Dinge deiner Umgebung darbietet, auf die Merkmale, durch welche die Eigenschaften der Dinge sichtbar werden, sowie auf die entgegenstehenden Bedingungen, durch welche die Sichtbarkeit der Dinge beeinträchtigt wird.« Dieser Regel folgt noch ein Zusatz: »Gestalte deinen Gegenstand zwar stets mit Rücksicht auf seinen etwaigen Gebrauchszweck, aber halte diese Zweckgestaltung nicht für eine Lösung der künstlerischen Aufgabe; diese Aufgabe besteht vielmehr überall nur in der Gestaltung zur Sichtbarkeit.« Noch zwei Arbeitsregeln, denen Cornelius besonderen Wert beimißt, seien hier mitgeteilt: »Achte stets darauf, daß an dem Gegenstand deiner Arbeit keine Hindernisse für die Auffassung seiner Stellung im Raume gegenüber seiner Umgebung und für diejenige der gegenseitigen Lageverhältnisse seiner Teile auftreten. Achte zu diesem Zweck insbesondere darauf, daß die Lage der horizontalen und der dazu senkrechten Richtung in der Erscheinung auf den ersten Blick einheitlich zu erkennen ist; sorge also, und zwar schon in der Abgrenzung deines Gegenstandes, daß der Beschauer nicht durch eine Menge verschiedener Seitenrichtungen die Orientierung verliert. Laß ferner, gleichviel ob du einen einzelnen Gegenstand oder ein Raumganzes zu gestalten hast, dem Beschauer keinen Zweifel über die Lage der horizontalen Ebene und über diejenige der vertikalen Hauptfläche; vermeide namentlich in letzterer Hinsicht alle Ausladungen, die über diese Fläche eine Unklarheit bedingen können, ordne vielmehr dein Werk stets so an, daß die vertikale Hauptfläche als Vorderfläche des Gesamtraumes sogleich unzweideutig sichtbar wird, und daß auch die weiter zurückgelegenen Teile desselben sich in sofort kenntliche parallele Vertikalflächen zusammenschließen. Laß insbesondere, wo dein Werk eine Umrahmung erhält, schon in dieser die vertikale Hauptfläche deutlich hervortreten.« Und: »Wenn der Gegenstand deiner Arbeit seiner Natur nach von mehreren Seiten her zu sehen ist, so gestalte ihn stets auf Ansicht, d. h. sorge dafür, daß eine oder auch mehrere bestimmte Seiten desselben — und zwar diejenigen, die nach seinem Gebrauchszweck beziehungsweise nach seiner Aufstellung vor allen anderen gesehen werden müssen — charakteristische Ansichten darbieten; daß insbesondere auch alle diejenigen Teilformen, aus welchen etwa der Gegenstand sich zusammensetzt, in charakteristischer Erscheinung dargeboten werden. Sind mehrere Ansichten zu gestalten, die voneinander unabhängig gesehen werden — so also, daß beim Anblick von der einen Seite die andere Seite keinen Teil der ersteren Ansicht mehr durch ihre verkürzte Ansicht bildet —, so kannst du auch jede dieser Ansichten gänzlich unabhängig von der anderen gestalten; kommen aber auch Stellungen des Beschauers in Betracht, die den verkürzten Anblick beider Seiten gleichzeitig gestatten (wie etwa beim Rücken und Deckel eines Buchs oder bei den zwei Fronten eines Eckhauses), so wirst du vorteilhaft die Gliederungen der beiden Ansichten in ihren Maßverhältnissen in einige Übereinstimmung bringen.«

Im praktischen Unterricht wird der Schüler sofort vor die Aufgabe gestellt, irgend einen Gegenstand des Gebrauchs — ein Möbel, einen Bucheinband, ein Gefäß, ein Haus oder was immer — so zu skizzieren, daß der Beschauer aus der Skizze erkennen kann, wie der Gegenstand beschaffen sein soll. Die Ausführung dieser Skizze wird im Lauf weniger Minuten gefordert. Regelmäßig ergeben sich sogleich Anlässe, auf das eine oder andere Gestaltungsprinzip hinzuweisen, indem die Skizzen nicht die Merkmale zeigen, aus welchen die Beschaffenheit des Gegen-


Digitized by Google

standes abzulesen ist. Neben dem Unterricht im Entwerfen — dessen planmäßigen Fortgang Cornelius sehr eingehend schildert — beginnt sogleich die Ausbildung des Vorstellungsbesitzes mittels der Übungen im Beobachten des bewegten Modells und im Zeichnen auf Grund der so gewonnenen Vorstellungen. Für alle Schüler bleibt der Unterricht im architektonischen und kunstgewerblichen Entwerfen obligatorisch. Besonderer Pflege erfreut sich das Aktzeichnen aus der Vorstellung. Die Anregung hierzu geht auf Gustav Britsch zurück. Während der Vorführung des Modells darf keinerlei Zeichenmaterial in den Händen der Schüler sein; es wird ausdrücklich erwähnt, daß jedes direkte Zeichnen nach dem Modell gerade das verhindern würde, was hier gewonnen werden soll. Das Modell wird aus der Nähe betrachtet und von den verschiedensten Richtungen her; die Wölbungsverhältnisse und Zusammenhänge der Formen sollen eingehend untersucht und in ihrer Gesetzmäßigkeit erfaßt werden. Jede Bewegung wird, zum Zweck der Beobachtung durch die Schüler, vom Modell längere Zeit langsam, aber kontinuierlich, d. h. ohne Ruhepausen in den Endlagen, wiederholt; bei den ersten vorgeführten Bewegungen werden die Schüler auf die Unterschiede verschiedener Phasen der Bewegung aufmerksam gemacht, später bleibt ihnen das Aufsuchen solcher Unterschiede selbst überlassen. Ein nebenhingestelltes Skelett dient den Schülern zur Orientierung über die entsprechenden Vorgänge im Knochengerüst. Nach der Vorführung des Modells wird dieses den Blicken entzogen und nunmehr müssen die Schüler sich darüber Rechenschaft geben, wieviel sie gegenüber dem vorhergehenden Zustand an Vorstellungsbesitz gewonnen haben: was nur durch Zeichnen (eventuell Modellieren oder sonstige Verwirklichung der Vorstellungen) erreicht wird. In den folgenden Stunden werden sukzessive die verschiedenen Bewegungen wieder und wieder vorgeführt und studiert, und jedesmal nachträglich durch Zeichnung der Fortschritt der Vorstellungsentwicklung kontrolliert. Eine Reihe sehr interessanter Abbildungen zeigen den Entwicklungsgang einer Schülerin während der ersten sieben Wochen des Vorstellungszeichnens.

Zu Anfang dieses Jahrhunderts als Obrist die Schule leitete — deren Unterricht jetzt Cornelius umgestaltete — vereinte bereits ein theoretischer Abend wöchentlich Lehrer und Schüler. Obrist hielt einen Vortrag, und daran knüpfte lebhafte Aussprache. Aus meiner Studentenzeit erinnere ich mich deutlich dieser angeregten Abende. Schon damals bewegten sich die Anschauungen von Obrist auf den Bahnen, die Cornelius nun weiter verfolgte. Ich kann aber diese Entwicklung nicht restlos als Fortschritt begrüßen. Die Grundanschauungen von Cornelius halte ich für einseitig, und nicht nur ich; Volkelt, Müller-Freienfels, Hoeber und manche andere haben polemisch zu ihnen Stellung genommen; ich selbst befasse mich mit ihnen im zweiten Bande meiner »Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft«. Die praktische Schulverwertung scheint mir auf einen sehr intellektualisierten Akademismus hinauszulaufen, auf eine Art Kunstmathematik nach bestimmten Regeln. Das »Fehlerlose« verbürgt noch in keiner Weise Kunsteignung, aber es täuscht leicht über die eigentlichen Kunstprobleme hinweg. Rationalismus und Organisation sind hier nur innerhalb sehr enger Grenzen möglich. Dabei unterschätze ich nicht das pädagogische Talent von Cornelius, seine reiche Erfahrung, die wohltuende Klarheit seines Denkens, die Fülle von Richtigem und Wertvollem in seinen Ausführungen. Aber eine Kunstpädagogik stelle ich mir doch anders vor: weniger dogmatisch, vielleicht gebundener im Handwerklichen, dafür aber freier und lebenserfüllter überall dort, wo Seele und Gefühl sprechen. Die noch so charakteristische Vorstellung bleibt arm und leer, wenn sie nichts als Vorstellung ist.

Rostock. Emil Utitz.


Digitized by Google

Heinrich Schäfer, Von ägyptischer Kunst, besonders der Zeichenkunst. Eine Einführung in die Betrachtung ägyptischer Kunstwerke. Leipzig, J. C. Hinrichssche Buchhandlung, 1919. (Bd. 1: XII u. 203 S., 1 Taf., 119 Abb.; Bd. 2: 48 S., 53 Taf., 6 Abb.)

Der in Deutschland bisher noch nicht erlahmten Vorliebe für altägyptische Kunst, die durch die in das Berliner Museum gekommenen Funde aus Tell el-Amarna fast bis zur Leidenschaft gesteigert wurde, hat das Schäfersche Buch neuen und, wie der schnelle Absatz der ersten Auflage zeigt, erwünschten Stoff zugeführt. Viele wird der trotz der ungünstigen Zeitverhältnisse reiche und gut ausgewählte Abbildungsstoff, der namentlich im zweiten Bande geboten ist, schon allein gereizt haben, aber der eigentliche Wert des Buches liegt nicht nach dieser Seite hin. Schäfer will den für ägyptische Kunst sich begeisternden Laien in die Geheimnisse der ägyptischen Zeichenkunst, weniger in die ägyptischen Kunstwerke im allgemeinen, einführen.

Den Anstoß zu dieser Arbeit oder eigentlich zu dieser Reihe verschiedener Aufsätze, die hier nun in einen inneren Zusammenhang gebracht worden sind, gab eine lange Jahre zurückliegende Bemühung Schäfers, der ägyptischen Menschendarstellung eine einheitliche bildliche Ansicht unterzulegen. Er vertrat, wenn ich recht unterrichtet bin, damals die Ansicht, daß die Ägypter den menschlichen Körper in halber Vorderansicht — etwa unter 45° von vorn — abgebildet hätten. Hiervon finden sich noch Spuren in dem jetzt vorliegenden Buche im 6. Abschnitt von der »Naturwiedergabe in der zeichnerischen Grundform des stehenden Menschen«, wo (S. 187), wenn auch mit den nötigen Einschränkungen, gesagt wird, daß in späterer Zeit, von der 18. Dynastie (rd. 1400 v. Chr.) an, in gewissen Fällen das »Menschenbild bewußt als einheitliche Schrägansicht aufgefaßt« wurde. Es ist nicht zu leugnen, daß besonders begabte Künstler dieser Zeit aus der üblichen ägyptischen Menschendarstellung gelegentlich Typen herausgebildet haben, die Abbildungen in halber Vorderansicht möglichst angenähert sind, aber das sind Einzelfälle, die auf das Gesamtgepräge der ägyptischen Menschendarstellung, auch in der späteren Zeit, ohne tiefe Einwirkung geblieben sind.

Die Menschendarstellungen kommen vielmehr so gut wie ausnahmslos so zustande, daß der Kopf von der Seite, das Auge von vorn, die Schultern ebenso von vorn, die Brust, der Rücken, Arme und Beine von der Seite und die Füße auch von der Seite — beide von innen gesehen! — im einzelnen dargestellt werden, und aus diesen Einzeldarstellungen eine nun natürlich durchaus uneinheitliche Darstellung zusammengesetzt wird. »Da hilft kein Suchen nach einer einheitlichen Naturansicht!«

Den Ausdruck Menschen»darstell«ung setzte ich absichtlich, da man von »Abbild«ung nur reden sollte, wenn es sich um eine Wiedergabe, wie wir etwas »sehen«, handelt. Das hat, nebenbei bemerkt, Schäfer übersehen, wenn er (S. 53) gegen einen Helmholtzschen Ausspruch angeht, in dem dieser das Wort »Abbild« ganz richtig in dem oben angedeuteten Sinne brauchte. Man könnte eine ägyptische Menschendarstellung mit einer technischen Zeichnung unserer Tage vergleichen, die jeden Teil möglichst deutlich zum Verständnis bringt, aber auf perspektivische Abbildung, die nur anschaulich wirkt, verzichtet.

Schäfer nennt diese Art der Darstellung »vorstellig« im Gegensatz zur »wahrnehmigen«. Beide sprachlichen Neubildungen scheinen mir nicht besonders schön zu sein, haben aber die Kürze für sich. Ich habe früher einmal (Grabdenkmal des Königs Sahu-re, Wandbilder, S. 5), und zwar, wie ich bemerken möchte, ohne Beeinflussung durch Schäfers Arbeiten, davon gesprochen, »daß der Unterschied zwischen dem altägyptischen ‚Malen mit dem Verstande für den Verstand‘ und ‚dem

Digitized by Google

Malen mit den Augen für das Auge' derselbe ist, den wir bei den Malereien von Kindern gegenüber dem Malen nach der Natur beobachten können«. Schäfer hat in ausgiebigem Maße die Zeichnungen von Kindern zur Erklärung seiner »vorstelligen« Darstellungsart herangezogen. Gerade diese Stellen gehören mit zu den hübschesten seines Buches. Es war uns beiden gewiß nicht bewußt, daß wir da ausgetretene Pfade wandelten, die wir sicher früher schon einmal gekannt hatten. In seiner von uns beiden mit Eifer und Vergnügen vor langen Jahren gelesenen Jugendschrift, die mir neulich wieder in die Hände fiel, »Das alte Wunderland der Pyramiden« (2. Auflage, 1868), sagt nämlich schon Dr. Karl Oppel (S. 124): »Die Ägypter haben in ihrer Malerei durchaus die Darstellungsweise eines Kindes.« Um es seinen jugendlichen Lesern recht einzubläuen, wiederholt er es sogar noch des öfteren (S. 127 u. 129). Wir hatten es aber doch vergessen, vielleicht ist es auch nur in unserem Unterbewußtsein schlummernd noch vorhanden gewesen.

Daraus, daß der Ägypter kindlich seine Darstellungen nicht nach der Natur zeichnet, sondern aus Erinnerungsbildern, die er von den einzelnen Teilen hat, zusammensetzt, ergibt sich, daß man diese Darstellungen nur ganz verstehen kann, wenn man auch diese Erinnerungsbilder selbst hat, d. h. wenn man das Dargestellte schon einmal in Wirklichkeit gesehen hat, und auch dann können sich noch Schwierigkeiten ergeben. Wir werden nämlich von dem Gesehenen vielfach andere Erinnerungsmerkmale als bezeichnende im Gedächtnis behalten, als dies die Alten taten. Bei Menschendarstellungen ist das richtige Verständnis eigentlich nie fraglich, anders schon liegt es bei Tieren, noch schwieriger bei Pflanzen, und ganz schlimm ist es bei Gebrauchsgegenständen, Häusern usw., deren Darstellungen wir nur mit Hilfe unserer archäologischen Kenntnisse zu verstehen suchen müssen.

Aus der letztgenannten Gruppe möchte ich hier einige Beispiele herausgreifen, die mir infolge meiner sonstigen wissenschaftlichen Beschäftigung besonders liegen, und bei denen es sich zeigen wird, wie in solchen Fällen die Ansichten zweier Sachkenner über ein und dieselbe Darstellung abweichen können.

Die »bienenkorbähnlichen Hütten aus der ersten Dynastie« (S. 85/86 u. Abb. 45) möchte ich für runde, flachgedeckte Bauten (aus Flechtwerk?) erklären, bei denen sich der Zeichner mit nicht gerade vollem Erfolg bemüht hat, die Rundung durch eine auf den Aufriß gesetzte Aufsicht des flachen, runden Daches anzudeuten. — Bei der hübschen Darstellung des Grabes mit seinen ober- und unterirdischen Teilen (S. 80/81, Abb. 39) lehnt zwar Schäfer die Vorstellung der Schnittzeichnung für den die oberen und unteren Teile verbindenden »Schacht« ab, übersieht dabei aber trotzdem noch, da er vom »Schacht« spricht, ein Erinnerungsbild, das der alte Zeichner angebracht hat, nämlich die im Grundriß gezeichneten Treppenstufen in diesem »Schacht«. Es sind also nicht die oberen und unteren Grabteile durch einen senkrechten »Schacht« verbunden dargestellt, sondern ein langer, nur wenig geneigter Gang mit flacher Treppe soll die Teile verbinden. Um die von Schäfer abgelehnte Deutung gewisser Darstellungen als »Schnittzeichnungen« (S. 80) wird man übrigens, wie ich glaube, doch nicht herumkommen. Die alten Zeichner, die oft genug technische Zeichnungen gesehen, wohl gar selbst ausgeführt haben, brauchen eben solche Schnittzeichnungen als Erinnerungsbilder. Wenn sie ein Haus durch einen technisch richtig gezeichneten Grundriß (S. 82, Abb. 41) darstellen, so ist das auch nur die Verwendung einer Schnittzeichnung als Erinnerungsbild. Bei den mit den Schnittzeichnungen von Schäfer wenn auch in lose Verbindung gebrachten Darstellungen von Matten, die am Boden liegen (S. 105, Taf. 22, 2), möchte ich doch eher eine bis auf die falsch gerichteten Linien der Schmalseiten geglückte Darstellung perspektivischer Verkürzung sehen, die sich auch bei den Darstellungen von Schreib-

Digitized by Google

tafeln (Taf. 14, 1) findet. Die Erinnerungsbilder der Alten scheinen doch auch gelegentlich auf perspektivische Eindrücke zurückzugehen, nur versagt in solchen Fällen noch die Zeichenkunst in einigen Punkten. — Als letztes Beispiel für die verschiedenen Deutungsmöglichkeiten einer und derselben ägyptischen Darstellung mag noch die des »mehrstöckigen Wohnhauses« (S. 82, Taf. 38, 1) dienen. Die Deutung »mehrstöckig«, die auf den ersten Blick viel Verlockendes hat, muß ich für sehr unwahrscheinlich erklären, wenn ich auf die Erinnerungen zurückgehe, die ich aus Ausgrabungen ägyptischer Wohnhäuser habe. Ohne meine Ansicht an dieser Stelle in allen Einzelheiten zu begründen, will ich hier nur auf den einen Punkt hinweisen, daß die hier scheinbar oben auf dem Dach stehenden Speicher wegen ihrer Schwere dort in Wirklichkeit nicht angeordnet gewesen sein können. Ich halte die Darstellung für die von Räumen zu ebener Erde, vielleicht sogar in verschiedenen Gebäuden, und die Treppendarstellungen nur für Zutaten, die gewissermaßen den gezeichneten Figuren den Verkehr in diesen Räumen ermöglichen sollen.

Jedenfalls werden diese wenigen Beispiele verschiedener Deutungen wohl genügen, um darzutun, wie nötig dem Laien eine Einführung in das fremdartige Wesen ägyptischer Zeichenkunst ist. Man sieht, auf was alles man gefaßt sein muß, und daß sich die ägyptische Zeichenkunst nicht so einfach in Regeln fassen läßt, wie das bei unseren perspektivischen Bildern der Fall ist, die mit Hilfe einer einzigen Voraussetzung mit mathematischer Genauigkeit sich erklären lassen.

Wie wenig es angebracht ist, an altägyptische Darstellungen mit unseren Vorstellungen von Perspektive heranzugehen, dafür ist das auch von Schäfer (S. 121, Abb. 77) besprochene berühmte Wandbild aus dem Grabe des Ptahhotep ein Musterbeispiel. Maspero hat, moderne perspektivistische Einheitlichkeit darin suchend, daraus ein »Bild aus der Vogelschau, vom Nil her in die Wüste hinein« machen wollen, eine Auffassung, die zu widerlegen Schäfer leicht ward. Auf der fraglichen Wand besichtigt der rechts stehend groß wiedergegebene Herr des Grabes die verschiedensten streifenweise übereinander dargestellten Tätigkeiten seiner Leute. Ich sehe darin eine in der kleinen Kultkammer aus Raummangel in eins zusammengezogene Wiedergabe von etwa sieben verschiedenen, in den Gräbern sonst abgebildeten Darstellungen, die miteinander nichts weiter zu tun haben, als daß der Künstler sie hier auf eine und dieselbe Wand brachte. Wenn ich den früher (Grabdenkmal des Königs Sahu-re, Wandbilder, S. 5) schon einmal angewandten Vergleich ägyptischer Wandbilder mit Schrift hierauf anwenden darf, so würde dieses Bild so zu lesen sein:

Der p. t. Ptahhotep besichtigt { Schifferkämpfe,
Vogelfang,
Bau von Papyrusflößen,
Jagd in der Wüste,
Weinernte,
Kinderspiele,
Papyrusernte.

In jedem Leser wird das Schäfersche Buch eine sehr wichtige Frage auftauchen lassen, die man kurz so stellen kann: Haben die alten Ägypter, als sie so zeichneten, nicht anders gekonnt, oder nicht anders gewollt? Das heißt, haben sie dies eigenartige Gepräge ihrer Zeichenkunst geben müssen, weil sie, trotzdem sie richtig wie wir sahen, das Gesehene, so wie sie es sahen, wiederzugeben nicht imstande waren, oder haben sie sich diese merkwürdige Zeichnungsart absichtlich aus stilistischen oder sonstigen Gründen zurecht gemacht. Die Frage ist in ihren beiden Teilen nicht so einfach mit Ja oder Nein zu beantworten. Eine ganz gleiche Fragestellung

Digitized by Google

drängte sich uns schon in einem anderen Falle auf, damals, als die Funde aus der Bildhauerwerkstatt des Thutmes in Tell el-Amarna uns belehrten, daß die Alten durchaus ernste Naturstudien gemacht haben, daß sie sogar nach eigens dazu genommenen Totenmasken gearbeitet, und daß sie trotzdem stilisiert, und zwar trotz allem Naturalismus ägyptisch stilisiert haben. Da war die Frage so zu beantworten: sie haben zwar anders gekonnt, aber nicht anders gewollt, sie haben also bewußt stilisiert. Hier bei der Zeichenkunst liegt es anders. Daß die Ägypter ursprünglich einmal nicht anders konnten, als so »kindlich« darstellen, wird ohne weiteres zugegeben werden müssen. Aber schon sehr früh tauchen für unsere Begriffe richtigere Darstellungen auf mit leidlich wiedergegebenen Verkürzungen. Es sind dies Darstellungen von Statuen in Seitenansicht (S. 187, Abb. 113) oder von Figuren in solchen Stellungen, in denen sie oft statuarisch dargestellt wurden (Taf. 19, 1). In solchen Fällen sind die Verkürzungen der Schultern zum Beispiel ganz richtig wiedergegeben und mitunter färben diese Darstellungen dann auch auf anderes ab (Taf. 14, 2). Auch schwieriger liegende Fälle von richtig wiedergegebenen Verkürzungen, zum Beispiel eine über die andere, ausgestreckte, hinübergelegte Tatze eines liegenden Löwen (S. 132, Abb. 87), lassen sich meist dadurch erklären, daß auch Derartiges in der Rundskulptur vorkommt. Für die Herstellung der Rundskulptur aber brauchte der alte Künstler eine auch für unsere Anforderungen richtige Wiedergabe, die er vor Beginn der Ausführung auf seinen Block aufzeichnete. Es sind derartige Vorzeichnungen in Musterbüchern erhalten, in denen nicht nur Vorderansichten und Aufsichten von Sphinxtatzen mit richtigen Verkürzungen gezeichnet sind (Amtl. Ber. aus den Kgl. Kunstsammlungen, 1917/18, 105 ff.), sondern sogar die recht komplizierte Hinteransicht eines Geiers (Amtl. Ber. 1908/09, 197 ff.) mit geducktem, vom Leibe teilweise verdecktem Kopf. Das sind nun in unserem Sinne keine Schaubilder, die die perspektivischen Verkürzungen und Überschneidungen wirklich richtig wiedergeben, es sind vielmehr nach praktischen Gesichtspunkten gezeichnete Projektionen, Bilder, die die Gegenstände von unmöglichen, weil unendlich entfernten Standpunkten aus gesehen darstellen, die aber die natürlichen perspektivischen Verkürzungen und Überschneidungen bis zu einem gewissen Grade angenähert richtig wiedergeben. Wir zeichnen heute derartige Ansichten nicht nach der Anschauung, sondern konstruieren sie rein nach der mathematischen Theorie; der alte Ägypter, dem eine solche Theorie noch nicht zur Seite stand, mußte diese Ansichten rein praktisch konstruieren. Er brauchte diese Vorder-, Rück- und Seitenansichten zum ersten Male, als er anfing, nach einem vorhandenen Modell irgendeinen komplizierten Körper, etwa eine stehende menschliche Figur, aus dem Steinblock herauszuarbeiten. Für Guß- oder Treibarbeiten, die er schon sehr früh für Statuen anwandte — siehe die Gruppe des mit dem Nilpferd kämpfenden Königs Usaphaïs aus der ersten Dynastie (Borchardt, Annalen u. a. R., S. 36) — brauchte er noch keine dieser zeichnerischen Ansichten, dabei konnte er noch frei nach dem Modell arbeiten, er konnte am Modell unmittelbar messen. Sobald es aber aus dem vollen Stoff herauszuarbeiten galt, kam er mit dem Messen am Modell nicht weit; wenn er dabei nur mit direktem Messen gearbeitet hätte, hätte es ihm leicht vorkommen können, daß er Stücke des Stoffes schon von Stellen fortgenommen hätte, an denen nachher vielleicht wichtige Teile der Statue hätten sitzen müssen. Es zwang ihn also hier die technische Notwendigkeit dazu, die genaue Lage aller Teile seiner Figur vor Beginn der Arbeit auf den Außenflächen des Blocks, aus dem er sie herausholen wollte, zeichnerisch festzulegen. Wir würden heute kurz sagen, er legte vor Beginn der Arbeit jeden Punkt seines Modells zeichnerisch in einem rechtwinkligen, dreiachsigen Koordinatensystem fest. Diese schönen Worte und Begriffe kannte der alte Ägypter natürlich

Digitized by Google

nicht, aber seine rein praktische Ausführung führte auch ohne sie zu demselben Ergebnis. Dies Ergebnis ist stets eine durch direktes Messen am Modell gewonnene rein maßstäbliche Darstellung — die fraglichen Zeichnungen sind sogar stets noch mit den Maßquadraten erhalten — der notwendigen Vorder-, Rück- und Seitenansichten, die jeden Teil des Modells an der für die betreffende Ansicht richtigen Stelle zeigen, also mit der ägyptischen »kindlichen« Darstellungsweise nicht in Einklang zu bringen sind. Diese Vorder-usw.-Ansichten mußten, da sie aus genommenen Maßen erhalten sind, die Verkürzungen und Überschneidungen so richtig wiedergeben, wie es diese Art der Darstellung bedingt, also der richtigen Augen-Perspektive immerhin etwas angenähert. Aber es sind doch noch lange keine wirklichen perspektivischen Ansichten. Diese technischen Zeichnungen verwenden nun die ägyptischen Künstler, die vielfach Maler und Bildhauer gleichzeitig gewesen sein werden, auch an Stellen in ihren Bildern, an denen solche Bildhauerwerke oder ihnen Ähnliches darzustellen war. Auf ihre Darstellungsart sonst hat dies aber keinen oder nur sehr geringen Einfluß. Gerade da, wo man eine gewisse »perspektivische« Darstellungsweise in menschlichen Figuren zu erkennen vermöchte (S. 189, Abb. 114 bis 116), können die betreffenden Darstellungen nicht mit den technischen Vorder- oder Seitenansichten zusammengebracht oder daraus abgeleitet werden. Jene technischen Zeichnungen sind also eigentlich ohne wesentlichen Einfluß auf die Weiterbildung der ägyptischen Darstellungsweise geblieben. Vielleicht haben die Alten gemerkt, daß diese technischen Zeichnungen doch die Körper nicht so wiedergaben, wie sie sie sahen, und haben sie daher nur als »Erinnerungsbilder« für Statuen und ähnliches in ihre Darstellungen eingesetzt. Jedenfalls haben sie für die perspektivische Darstellung der menschlichen Gestalt daraus wenig gelernt.

Auch die Darstellung mehrerer gleichartiger Gegenstände durch seitliche oder durch Höhenstaffelung, die Schäfer (S. 116) als »Zusammenfassung durch seitliche Schrägansicht« bezeichnet, braucht man nicht so zu erklären. Das, was bei einer seitlichen Schrägansicht mit das Wesentliche ist, nämlich daß neben der Vorderansicht des Körpers auch seine Seitenansicht in die Erscheinung tritt, läßt der Ägypter gerade unbeachtet (siehe z. B. S. 117, Abb. 71), woher dann auch der von Schäfer (S. 119) hervorgehobene Mangel an Tiefenwirkung kommt. Man kann die »Staffelung« auch ganz gut so erklären, daß der Zeichner andeuten will, daß hinter dem ersten Gegenstand noch ein zweiter gleicher sich befindet, und dies dadurch tut, daß er den zweiten ganz oder nur teilweise neben oder über den ersten zeichnet. Es ist nicht notwendig, hier ein Bewußtwerden perspektivischen Sehens anzunehmen.

Nach alledem neige ich dazu, die oben aufgeworfene Frage: haben die Ägypter nicht anders gekonnt oder nicht anders gewollt, dahin zu beantworten, daß sie nicht anders gekonnt haben, daß sie, wenn auch Ansätze dazu da sein mögen, doch trotz der langen Zeit, die sie für die Fortentwicklung ihrer Zeichenkunst hatten, nicht dazu gekommen sind, die Umwelt zeichnerisch so abzubilden, wie sie sie sahen, daß sie vielmehr von der »kindlichen« Darstellungsweise nicht loskommen konnten. Die Stilisierung der ägyptischen Zeichenkunst möchte ich also, ganz im Gegensatz zu der der ägyptischen Bildhauerkunst, für keine absichtliche, sondern für eine auf dem Unvermögen, es anders zu machen, beruhende halten.

Mit dem Vorstehenden ist bei Weitem noch nicht alles erschöpft, was zu Schäfers Buch zu sagen wäre, es kann hier aber nicht auf alles eingegangen werden, was daraus noch zu Erörterungen Anlaß geben kann. Nur ein wichtiger Punkt sei zum Schlusse noch besonders hervorgehoben. Schäfer versucht im zweiten Abschnitt seines Werkes, soviel ich weiß, als erster den Zeitpunkt der Entstehung der »ägyptischen«

Digitized by Google

Kunst zu bestimmen, d. h. die Zeit, in der sie sich aus der Kunst der Vor- und Frühzeit heraus entwickelt hat. Diese Teile seiner Arbeit werden für viele Fachgenossen wohl die interessantesten sein. Er kommt dabei zu dem trotz des geringen vorliegenden Materials fast sicheren Ergebnis, daß die endgültige Festlegung des »ägyptischen« Stiles erst im Anfange der dritten Dynastie stattgefunden hat. Leider ist, wie schon bemerkt, die Anzahl der Funde vor- und frühzeitlicher Kunst aus Ägypten noch zu gering, als daß man der Frage bisher näher treten könnte, ob diese Ausbildung des klassischen Stiles ägyptischer Darstellung nicht auf die Kunstentwicklung hemmend gewirkt hat, ob ohne diese Festlegung aus der beweglicheren Kunst der Vor- und Frühzeit sich nicht Besseres hätte entwickeln können. Es kann einem jedenfalls manchmal so vorkommen, als ob diese Vor- und Frühzeit in zeichnerischer Hinsicht Besseres geleistet habe als die erste und auch noch spätere Zeiten des »ägyptischen« Stils. Um nur ein kleines Beispiel dafür anzuführen: die Darstellung des Uräus, der Königsschlange, wird »ägyptisch« stets aus Vorder- und Seitenansicht zusammengefügt; die Vor- und Frühzeit kommt aber dem Gesehenen näher, indem sie nur die Seitenansicht gab. Vielleicht wurden also durch die Festlegung des »ägyptischen« Teiles im Anfange der dritten Dynastie Keime erstickt, die einer besseren Entwicklung fähig gewesen wären.

Berlin. Ludwig Borchardt.

Edwin Swift Balch und Eugenia Macfarlane Balch: Kunst und Mensch. Vergleichende Kunststudien. Deutsche Ausgabe von Erwin Volkmann. Würzburg, Memminger 1921, 188 S., 8°, mit 27 Abb.

Das Buch, im Wesentlichen eine erweiterte, aber kaum vertiefte Neubearbeitung des 1906 erschienenen »*comparative art*« des Verfassers, will eine »Abhandlung über die schönen Künste auf der ganzen Erde um der schönen Künste selbst willen« (S. 8) geben, schränkt aber auf der folgenden Seite diese etwas uferlose und eine Welt von Möglichkeiten umfassende Aufgabe auf die Raumkünste, die Künste des Gesichtssinns ein. Die keineswegs immer neuen Gedanken, die Balch darüber in dreiundzwanzig nicht eben systematisch irgendwie geordneten Kapiteln äußert, sollen seiner Meinung nach einer neuen Disziplin, einem Bindeglied zwischen Kunst und Wissenschaft, einer Durchdringung von Kunstwissenschaft und Ethnologie Bahn brechen und neue Einblicke in das Werden der Menschheit gewähren (Kap. I.). Von Versuchen ähnlicher Art und Richtung, wie sie Yrjö Hirn, Ernst Große, Wilhelm Wundt, Karl Lamprecht und Kurt H. Busse vorsichtig angestellt haben, scheint er nichts zu wissen oder zu halten. An ihnen gemessen wirkt der seine reichlich dilettantisch und unüberlegt. Gerade auf diesem Versuchsfelde gilt es die Mahnung W. Hellpachs zu beherzigen: »Bei allen jungen Problemstellungen kann man die Reihen des Kausalregresses gar nicht kurz genug fassen, sich gar nicht entschieden genug möglichst auf die beiden zunächstliegenden Kausalglieder beschränken, will man nicht auf die schiefe Ebene des bloßen Raisonnements kommen.«

Die Fülle des herandrängenden Stoffes durch systematische Ordnung zu meistern, fehlt Balch die durch straffe geistige Zucht geschulte Kraft und damit auch die Fähigkeit, den Dingen auf den Grund zu gehen. Wissenschaftlich zu Hause ist er wohl nur auf dem Gebiet der Prähistorie und Ethnologie. So ist das, was er über die Entwicklung der primitiven Kunsttechnik sagt (Kap. XVII), beachtlich, wie auch keineswegs geleugnet werden soll, daß sich unter den übrigen sorglos auf Grund roher Empirie zusammengetragenen Beobachtungen manche treffende und anregende befindet — neben ebensovielen anfechtbaren und oberflächlichen. Ich hebe besonders die Kapitel VI (Beurteilung) und IX (Vorwurf und Motiv) hervor.

Digitized by Google

Gegen alle Einwendungen im Einzelnen deckt den Verfasser der Panzer strahlender Naivität, der ihn schier unverwundbar macht. Eine Naivität, die manchmal direkt an die Tage Albrecht Dürers gemahnt und die besonders grotesk wirkt, wenn sie sich ins Reich der Metaphysik und Mystik verirrt (S. 95). Naivität dem Kunstwerk gegenüber kann wohl dem Genießenden von Vorteil sein, läßt sich aber durch Worte kaum auf andere übertragen und kann auch nicht das Substrat einer »neuen Wissenschaft« bilden.

So fragt man sich nach der Lektüre dieser Schrift — zwischen Unmut und Heiterkeit schwankend: Muß und darf man denn immer noch über bildende Kunst Alles drucken lassen, was einem gerade durch den Sinn fährt? Hat Amerika auch darin ein weiteres Gewissen als wir? Balch hat seine Bekenntnisse in englischer Sprache als Privatdruck erscheinen lassen. War es notwendig — zumal in den Zeiten bedrohlichen Papiermangels —, sie in deutscher Übersetzung der Allgemeinheit, »dem Laientum aller Welt«, wie der Übersetzer sagt, zugänglich zu machen? Verworrenheit verwirrt, und ich vermag nicht zu erkennen, daß mit dieser Übersetzung erheblicher Nutzen gestiftet sei, zumal sie — obzwar von einem Germanisten herrührend — nicht frei von Unklarheiten und Entgleisungen ist. Sie beweist aufs neue, daß die wissenschaftliche Terminologie bei ernsthaften Auseinandersetzungen auf dem Gebiete der Kunstwissenschaft unentbehrlich ist. Wortbildungen, wie »grundleglich«, »vernotwendigen«, »kunstverständnisfremd« vermag ich nicht als Bereicherung unseres Sprachschatzes anzuerkennen; grobe Schnitzer, wie »die ledigliche Allgemeinbildung«, »ausreichendst«, »nachahmendst« dagegen dürfen der Feder einen Germanisten nicht entschlüpfen. Wir nähmen sie aber gern in den Kauf, wenn der inhaltliche Ertrag des Buches uns für solche Härten nur halbwegs entschädigen und ein näheres Eingehen auf sachliche Einzelheiten in einer wissenschaftlichen Zeitschrift rechtfertigen würde.

Dresden. Ludwig Kaemmerer.

Karl Brandi, Die Renaissance in Florenz und Rom. 8 Vorträge. 5. Auflage. Leipzig 1921.

Der Kampf gegen die italienische Renaissance und ihren angeblich so verderblichen Einfluß auf die Entwicklung der deutschen Kultur, wie er von den Benz und Genossen mit manchmal recht schartigen Waffen geführt wird und in der geistigen Zerrissenheit unserer Tage und dem hilflosen Tasten nach den letzten Ursachen dieses Zustands einen ungemein günstigen Nährboden findet, hat es nicht verhindern können, daß Brandis Einführung in das Verständnis der Renaissance-Kultur sich rasch Bürgerrecht innerhalb der heute ja immer noch nicht sehr großen Gemeinschaft kulturgeschichtlich interessierter Menschen errungen hat. Gewiß ist heute die Forderung: mehr Kulturgeschichte an Stelle der politischen und Kriegsgeschichte zum Schlagwort vor allem schulpädagogischer Programme geworden; alle gutgemeinten Versuche, diese an sich gewiß berechtigten Forderungen praktisch zu verwirklichen, müssen aber so lange scheitern oder nur zu halbdilettantischen Lösungen führen, solange über Methode und Grenzen kulturgeschichtlicher Forschung und Darstellung der Streit noch tobt, ja solange diese ihre volle Gleichberechtigung im Rahmen der historischen Gesamtwissenschaft sich noch nicht erkämpft hat.

Brandi folgt vorsichtig und gemessenen, wohlüberlegten Schrittes den Bahnen, die einst Jakob Burckhardt so vorgezeichnet hat, daß trotz allen Widerspruchs im einzelnen hier der Weg aller späteren Arbeit klarer gewiesen blieb, als in irgendeinem anderen Bereich kulturgeschichtlicher Forschungsarbeit. Dem Zeitalter, dem wie keinem andern ästhetische Wertung aller Lebensgüter den Stempel aufdrückt,


Digitized by Google

gibt Brandi mit sicherer Hand künstlerisch abgerundete Formung; ohne des hohen Maßes der geleisteten gelehrten Arbeit unangenehm sich bewußt zu werden, folgt auch der Ungeschulte willig seiner geschmeidigen Hand und atmet, innerlich beruhigt und erhoben, den in dem stickigen Nebel unserer Tage doppelt berauschenden Duft einer alles Schöne leidenschaftlich bis zur letzten Möglichkeit auskostenden Zeit. — Die neuere Forschung ist, wie in jeder der bisher erschienenen Neuauflagen, sorgfältig berücksichtigt und ohne Störung des künstlerischen Maßes und Gleichgewichts dem ursprünglichen Bestand eingefügt; vielleicht hätten Burdachs tiefschürfende Forschungen noch weitergehende Berücksichtigung verdient. — Manches ist präziser gefaßt, anderes vorsichtiger ausgedrückt; hie und da führt allerdings noch immer das Streben nach möglichster Prägnanz bei sparsamster Wortverwendung zu einer gewissen Gewaltsamkeit des stilistischen Gefüges. — Nur weniges sei von Einzelheiten angemerkt, um vielleicht bei einer hoffentlich bald nötigen Neuauflage Berücksichtigung zu finden: daß Vinzenz von Beauvais gegenüber Albertus Magnus und Thomas von Aquino vor allem bemerkenswert sei (S. 12), wird schwerlich von den Kennern mittelalterlicher Philosophie zugegeben werden. Das Fegefeuer (S. 19) wird man nicht gut »besteigen« können, wohl aber den Fegeberg; nicht die Zünfte (S. 32), sondern deren Mitglieder erscheinen als werdende Kapitalisten. Die Zahl von 100000 Menschen, die in Florenz an der großen Pest gestorben sein sollen, beruht sicher auf einer der zeitüblichen Übertreibungen. — Will man das innere Werden des humanistischen Gedankens in seinen Anfangszeiten architektonisch klar aufbauen, so darf Petrarca in der Darstellung nicht auf Boccaccio folgen, sondern muß ihm vorangehen. — Ungern vermißt man ein etwas ausführlicheres Eingehen auf Lucrezia Borgias Persönlichkeit, in der so viele Strahlen der Lebensanschauung der Hochrenaissance zusammenschießen.

Besonders erfreut hat mich — von dem Standpunkte aus, von dem ich selbst einst in das Problem der Renaissancekultur einzudringen versuchte, — daß die materiellen und politischen Seiten dieser Kultur und ihre inneren Beziehungen zu den Erscheinungen des geistigen und künstlerischen Lebens jetzt eine weit stärkere Berücksichtigung finden, als das in den ersten Auflagen der Fall war. Und doch darf der Wunsch geäußert werden, daß nach dieser Richtung in Zukunft noch ein mehreres getan werde. Man braucht wahrlich kein Anhänger materialistischer Geschichtskonstruktion zu sein, man mag das starke von marxistischer Basis aus niemals zu erfassende Eigenleben und die immanente Gesetzlichkeit der künstlerischen und geistigen Werte gerade in der Renaissance noch so lebhaft betonen und kann doch die Ansicht vertreten, daß ein vollgültiges und vollsaftiges Bild der Renaissancekultur den dunkelfarbigen, rauchigen Hintergrund des praktischen Lebens nicht vernachlässigen darf, wie er nicht nur in der brüchigen Moral, sondern vor allem auch in der materiellen Struktur des Lebens und dem sozialen Aufbau der Renaissancegesellschaft in die Erscheinung tritt; nur so wird das Spielen ins Rosenrote vermieden, werden die Farben richtig gemischt. Der Renaissancemensch als allseitig entwickelter, fest in dieser für ihn so schönen und reichgeschmückten Erde wurzelnder Menschentypus ist nirgends früher und klarer entwickelt worden, als im weltumspannenden Kaufmann, Bankier und Industriellen der italienischen Handels- und Gewerbestädte. Die Möglichkeit aber zu solch ungehemmter Weite der Lebensspannung, zur vollen Entwicklung aller freien Persönlichkeitswerte, zu einem Mäzenatentum größten Stiles, wie es dann etwa die Mediceer entfalten, wäre niemals gegeben gewesen, hätten nicht Tausende von Lohnsklaven, in den Florentiner Vorstädten eng zusammengepfercht, ohne jede sittliche Schranke kapitalistisch ausgebeutet und von allen Herrlichkeiten des großen und schönen Lebens außerhalb

Digitized by Google

ihrer Welt kaum an der äußersten Peripherie berührt, jenen die Millionen erarbeiten helfen, ohne die sie nie geworden wären, was sie waren. Das Wundergebäude der Florentiner Renaissance steht auf dem morschen Grunde eines jäh emporgeschossenen, alle Machtinstinkte brutal und hemmungslos entfaltenden Frühkapitalismus; in dem Aufstand der Ciompi von 1378, der ersten revolutionären Regung proletarisierter Arbeitermassen, künden sich grollend die Gewitterstürme an, die die Kultur des 19. und 20. Jahrhunderts in ihren Tiefen erschüttern sollen.

Leipzig.

Alfred Doren.

Margarete Bieber, Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum. 212 S., 142 Abbildungen im Text und 109 Tafeln. Berlin und Leipzig, Vereinigung wissenschaftlicher Verleger, 1920.

Fast siebzig Jahre hat es gedauert, bis das nützliche, jetzt aber längst veraltete Buch Fr. Wieselers über »Theatergebäude und Denkmäler des Bühnenwesens bei den Griechen und Römern« ersetzt wurde. Wie Wieseler bietet M. Bieber eine katalogartige Auswahl der wichtigsten Denkmäler zum antiken Theaterwesen; in den vortrefflich reproduzierten Text- und Tafelbildern mit ihrer Beschreibung und ihrer Bibliographie liegt der Hauptwert des Buches, und man kann der Verfasserin nicht genug danken für dieses praktische Hilfsmittel. Manche hier und da verstreute Abbildungen konnten ja einfach wiederholt werden, aber der Band bringt weit mehr. Die Verfasserin hat weder Mühe noch Kosten gespart, um überall die käuflichen Einzelphotographien zu sammeln, ja sie hat eine große Zahl von Vasen, Terrakotten, Wandbildern der verschiedensten Museen eigens neu aufnehmen lassen. Niemand, der sich mit dem antiken Theaterwesen beschäftigt, kann künftig diese gute Materialsammlung entbehren.

Die wissenschaftliche Bedeutung des Textes ist nicht leicht zu schildern. Es braucht nicht versichert zu werden, daß die gelehrte Verfasserin, die sich schon seit ihrer Dissertation mit dem Theaterwesen beschäftigte, die vorliegende Literatur sehr gut kennt und im einzelnen mancherlei eigenes zu sagen weiß, vor allem wo es sich um Kostüm- und Deutungsfragen handelt; auch die einleitenden Bemerkungen zu den verschiedenen Denkmälerklassen bezeugen ein reiches Wissen und viel Fleiß. Weniger befriedigen die architektonischen Abschnitte, die sich meist auch mit der referierenden Wiedergabe der verschiedenen Meinungen begnügen und jedenfalls das Studium der originalen Untersuchungen nicht entbehrlich machen. Gerne würde man auch neben den antiquarisch-stofflichen Beschreibungen etwas über den künstlerischen Wert der abgebildeten Denkmäler zu hören wünschen, wie man auch eine eindringliche Charakterisierung der Einzelobjekte und eine qualitative Scheidung des besseren und schlechteren vermißt. Aber da zeigt sich eben, wie wenig trotz aller Vermehrung des Materials bisher für eine Kunst- und Stilgeschichte des antiken Theaters geleistet ist: die letzte Absicht der Verfasserin unterscheidet sich schwerlich viel von der des seligen Wieseler. Der Sach-Philologie soll ein bequemes Hilfsmittel geboten werden und so werden die Monumente nur auf das hin betrachtet, was sie für die antiquarische Rekonstruktion der alten Spiele ergeben; es sei gerne anerkannt, daß das fleißige Buch dieses mehr kulturgeschichtliche Ziel in lobenswerter Weise erreicht.

Kiel.

August Frickenhaus.


Digitized by Google

Die deutsche Philosophie der Gegenwart in Selbstdarstellungen. Mit einer Einführung herausgegeben von Dr. Raymund Schmidt. 2 Bände. VIII, 228 u. 203 S. Leipzig, Verlag von Felix Meiner, 1921.

Es versteht sich, daß jemand, der selbst an einer deutschen Universität Philosophie lehrt, diese Bekenntnisse seiner Berufs- und Fachgenossen mit lebhaftester Anteilnahme liest: schon der Anblick der (durchweg vorzüglichen) Bildnisse hat mich gefesselt, noch mehr das Lebensgeschichtliche, am meisten die Darstellung der vollzogenen und der bevorstehenden Leistungen. Doch glaube ich, daß das Interesse an dem Werk weit über den Kreis der Philosophieprofessoren hinausreicht. Da Philosophie mit der Persönlichkeit stets eng verbunden, da selbst das sachlichste Lehrgebäude stets menschlich unterkellert ist, so wendet sich unwillkürlich die Aufmerksamkeit jedes Lernenden und Lesenden dem Philosophen zu. Hier findet er nun zusammen Adickes, Bäumker, Barth, Becher, Cohn, Cornelius, Driesch, Groos, Höfler, Joël, Meinong, Natorp, Rehmke, Troeltsch, Vaihinger, Volkelt. Einige andere dürften allgemein vermißt werden und manche werden dauernd fehlen, auch wenn noch weitere Bände erscheinen sollten, weil sie sich zu einer Selbstdarstellung nicht entschließen können. Es ist lehrreich, zu beobachten, wie verschieden die Aufgabe von den einzelnen auf- und angefaßt wurde. Der erste ordnet sich ganz schulmäßig ein in diese oder jene »Richtung«, der zweite spricht nur von sich als von einem Individuum, der dritte erzählt gern von seinen persönlichen Schicksalen, der vierte berührt sie kaum, der fünfte schreibt zunftmäßig, der sechste volkstümlich — und so gibt es der Unterschiede genug. Selten werden — zum Glück — akademische Schwierigkeiten und Kämpfe berührt, selten findet man — leider — den Philosophen in die Zeitereignisse verflochten, auch nicht einmal mit Bewußtsein teilnehmend an den Kulturbewegungen. Um so stärker wirkt, was Meinong vom Kriege sagt, oder wenn Natorp zu seinen Kriegs- und Revolutionsbüchern bemerkt: »Ich hatte gar keine Wahl, sie zu schreiben oder nicht, ich mußte; sie stellten sich aus mir heraus, kaum anders als die musikalischen Produktionen, die mich von Zeit zu Zeit, ohne vorher anzuklopfen, einfach überfallen ...« Übrigens meint Natorp, der sich 1881 habilitiert hat: »Einen gewissen Begriff dessen, wohin ich eigentlich steuerte, konnte erst die ‚Allgemeine Psychologie' von 1912 geben«, und Rehmke berichtet, daß seine Hauptwerke im 63. und 70. Lebensjahr erschienen seien: wir haben also auch noch in unserer schnell lebenden Gegenwart Kantische Naturen unter den Philosophen.

Für diese Zeitschrift soll nun kurz zusammengestellt werden, was sich an Mitteilungen über ästhetische Fragen findet. Meinong erwähnt seinen ästhetischen Objektivismus: die Schönheit sei ganz ebenso ein »Attribut« der Rose wie ihre rote Farbe; »einen Kausalzusammenhang mit einem Gefühl meint, wer jenes behauptet, unter normalen Umständen so wenig als, wer dieses in Anspruch nimmt, an eine Kausalrelation zu einer Empfindung denkt«. Mit dem Begriff des »Phantasiegefühls« wird unser Anteil an künstlerisch dargestellten Vorgängen bezeichnet; mit »unpersönlicher Schönheit« wird die Ewigkeit gewisser Schönheitswerte bezeichnet. Von Witaseks »Wertschönheit« (die Ameseder weiter entwickelt hat) behauptet Meinong, sie knüpfe unmittelbar an die psychologischen Aufstellungen der allgemeinen Werttheorie an und lasse das Gegenständliche in den Vordergrund ästhetischer Betrachtung treten. — Groos kennzeichnet seine Einleitung in die Ästhetik dahin, daß sie nicht eigentlich eine philosophische Ästhetik sein will, sondern entstanden ist aus der rein psychologischen Frage nach der Eigenart der selbsterlebten Natur- und Kunstgenüsse. Dabei seien allerdings die typenbildenden Verschiedenheiten im ästhetischen Verhalten nicht genügend berücksichtigt worden. Ferner spricht Groos

Digitized by Google

von seinen und seiner Schüler Arbeiten zur »Psychologie der Literatur«. — Jonas Cohn hat seine »Allgemeine Ästhetik« als Dreißigjähriger geschrieben. Der dritte Teil, der die Stellung des Ästhetischen im System der Werte zu erkennen sucht, ist ihm der wichtigste. Aus dem Eingreifen fremder z. B. ethischer Wertungen in das Gebiet der Kunst ergeben sich Kämpfe. »Ich habe,« bemerkt jetzt Cohn, »ein Bild dieser Konflikte, die Teillösungen, die im Endlichen einen unsicheren Frieden schaffen, und ihres Ausgleichs im Ideal gezeichnet, soweit das ohne Anwendung der dialektischen Methode möglich ist. Deren Notwendigkeit leuchtet mir heute aus diesem dritten Teile überall hervor. Als ich ihn schrieb, fehlte mir diese Einsicht noch.« — Cornelius erzählt, wie das ihm zunächst versagte musikalische Gehör vom vierzehnten Lebensjahr ab durch musikalische Ausbildung entwickelt wurde. Dann, wie er als junger Doktor zur Plastik kam und selbst in Ton modellierte, wie er mit Hildebrand und Fiedler bekannt wurde, zwei Jahre lang an der Münchener Kunstgewerbeschule lehrte und schließlich das Buch »Elementargesetze der bildenden Kunst« veröffentlichte. — In Volkelts Gesichtskreis trat erst die Dichtkunst, später die bildende Kunst. Als Würzburger Professor übernahm er auf Wunsch der Fakultät die Aufgabe, in seinen Vorlesungen der Ästhetik besondere Pflege zu widmen. »In dieser Zeit des Übergangs wandte ich mich schon darum ästhetischen Studien zu, weil ich auf einem Boden zu arbeiten das Bedürfnis fühlte, der von den Zweifeln, die mich bedrängten, verhältnismäßig wenig berührt wurde.« Wir alle wissen, was Volkelt seit 1876 für die Ästhetik geleistet hat. Trotzdem muß er über mangelnde Beachtung klagen. »Wir besitzen eine beträchtliche Anzahl geistig vornehmer Zeitschriften, die ihre Aufgabe darin sehen, ihren Leserkreis mit den Strömungen im Geistesleben der Gegenwart in Fühlung zu erhalten. Keine einzige dieser Zeitschriften hat noch ihren Lesern von meinem Lebenswerk Kunde gegeben, geschweige denn den Versuch gemacht, es zu würdigen. Und doch ist mein ‚System der Ästhetik' keineswegs etwa eine bloße Angelegenheit der Fachgelehrsamkeit, sondern es ist damit etwas geleistet, was die Welt der höheren Bildung angeht. Wieviel undurchdachte, vorschnelle, kurzatmige Einfälle in ästhetischen Dingen, wenn sie nur den Tagesschlagworten entsprechen, werden in unseren Zeitschriften dem Publikum bereitwilligst dargeboten!« Die Klage läßt sich leider auf die ganze ernsthafte Arbeit in der Ästhetik und in der allgemeinen Kunstwissenschaft ausdehnen. Die Kunstfreunde wissen nichts von ihr, die Literatur-, Musik- und Kunstgelehrten recht wenig. In der Philosophie spielt die Ästhetik immer noch die Rolle des Aschenbrödels. Nachdem Volkelt sein Amt niedergelegt hat, gibt es an deutschen Universitäten nur noch zwei ordentliche Professoren der Philosophie, denen die Ästhetik im Mittelpunkt steht. Wie kann man unter solchen Umständen auf Nachwuchs hoffen! Und wird es gelingen, diese unsere Zeitschrift noch weiter am Leben zu erhalten?

Berlin. Max Dessoir.

Digitized by Google

Schriftenverzeichnis für 1920.

Erste Hälfte.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Moos, P., Die deutsche Ästhetik der Gegenwart mit besonderer Berücksichtigung der Musikästhetik. 1. Bd. 484 S. gr. 8°. Berlin, Schuster & Loeffler. 35 M.

Wickenhagen, E., Geschichte der Kunst. Bearbeitet von H. Uhde-Bernays. VIII, 384 S. gr. 8°. Eßlingen, P. Neff. 14.50 M.

Schuchardt, C., Alteuropa in seiner Kultur- und Stilentwicklung. Mit 35 Tafeln und 101 Textabbildungen. XII, 350 S. gr. 8°. Berlin, Vereinigung wissenschaftl. Verleger. 18 M.

Bergmann, E., Das Leben und die Wunder J. Winckelmanns. Eine Studie. 36 S. gr. 8°. München, C. H. Beck. 4 M.

Steiner, R., Goethe als Vater einer neuen Ästhetik. Vortrag. 6.—8. Taus. 31 S. 8°. Berlin, Philos.-anthrop. Verlag. Berlin, Motzstr. 17. 1.50 M.

Schmitz, A., Anfänge der Ästhetik Robert Schumanns. Zeitschr. für Musikwissenschaft. 2. Jahrg. Heft 9. S. 535—539.

Burckhardt, G., Individuum und Welt als Werk. Eine Grundlegung der Kulturphilosophie. 276 S. gr. 8°. München, E. Reinhardt. 10 M.

Menzer, P., Persönlichkeit und Philosophie. Rede. gr. 8°. 34 S. Halle, M. Niemeyer.

Werner, A., Wissenschaftliche Prinzipien und künstlerische Elemente in der Philosophie. Sammlung wissenschaftlicher Arbeiten. 54. Heft. 28 S. gr. 8°. Langensalza, Wendt & Klauwell. 1.50 M.

Einführung in die Kunst der Gegenwart. Von M. Deri, M. Dessoir, B. Kronacker, M. Martersteig, A. Schering, O. Walzel. III, 178 S. u. 24 S. Abbildungen. gr. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. 12.50 M.

Utitz, E., Allgemeine Kunstwissenschaft. Kunst und Künstler. 18. Jahrg. S. 435 bis 445.

Behne, A., Die Wiederkehr der Kunst. 124 S. gr. 8°. K. Wolff. 3.50 M.

Osborn, M., Neue Wege der bildenden Kunst. I. II. III. Deutsche Rundschau 46. Jahrg. 4. Heft. S. 97—104. 5. Heft. S. 243—257. 7. Heft. S. 113—126.

Croce, B., Nuvoi Saggi di Estetica. Bari, Laterza & Figli. 328 S. 14 Lire.

Hartlaub, G. F., Kunst und Religion. 119 S. mit 76 Tafeln. Lex. 8°. München, K. Wolff. 18 M.

Valentiner, W. R., Zeiten der Kunst und der Religion. Mit 44 Abbildungen. XII, 364 S. kl. 8°. Berlin, Grote. 12 M.

Wackernagel, U., Die Kunst der Kirche. Hochland. 17. Jahrg. 7. Heft. S. 88—93.

Spengemann, Chr., Kunst. Künstler. Publikum. 77 S. 8°. Hannover, Der Zweemann. 5.20 M.

Ring, G., Der Kunstliterat. Kunst und Künstler. 18. Jahrg. S. 265—273.

Digitized by Google

2. Prinzipien und Kategorien.

Kant, J., Kritik der Urteilskraft. Herausgegeb. von K. Kehrbach. Neue Auflage. Reclams Univ.-Bibl. Nr. 1027—1030 a.

Kellermann, B., Das Ideal im System der kantischen Philosophie. VII, 423 S. gr. 8°. Berlin, C. A. Schwetschke & Sohn. 25 M.

Volkelt, J., Das ästhetische Bewußtsein. 228 S. München, C. H. Beck.

Segond, J., L'imagination pure et la vie esthétique. Revue philosophique. 45. Jahrg. Nr. 7/8. S. 58—87.

Lippold, F., Ästhetische Schriften und Briefe. I. Bd. 1. Bausteine zu einer Ästhetik der inneren Form. XXIV, 347 S. gr. 8°. München, C. H. Beck. 15 M.

Hagen, O., Deutsches Sehen. Mit 64 Tafeln. IX, 170 S. gr. 8°. München, R. Piper & Co. 18 M.

Hausenstein, W., Bild und Gemeinschaft. Entwurf einer Soziologie der Kunst 108 S. gr. 8°. K. Wolff.

Mc Dowall, A., Beauty and the Beast: an essay in evolutionary aesthetic Cambridge, Univ.-Press. 8° in 93 pp. 7/6 n.

Bulle, H., Zweckform, Werkform, Kunstform. Eine Studie zur antiken Keramik. Kunst und Künstler. 18. Jahrg. S. 73—80. 124—131.

Kimmich, K., Stil und Stilvergleichung. 8. Aufl. Mit 447 Abbildungen und 7 Vollbildern. 120 S. gr. 8°. Ravensburg, O. Maier. 11 M.

Wallach, R. W., Stil. Ein Beitrag zur Klärung ästhetischer Terminologie. 48 S. gr. 8°. München, E. Reinhardt. 2 M.

Behrendt, W., Der Kampf mit dem Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur. Mit 29 Abbildungen. 276 S. gr. 8°. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. 25 M.

Basch, V., Études D'Esthétique Dramatique. 276 S. gr. 8°. Paris, Librairie française.

Thausing, A., Theorie der dramatischen Kunst, das Verhältnis zwischen Kunstwerk und Wirklichkeit. 67 S. gr. 8°. Hamburg, Neuland-Verl. 3.20 M.

Schneider, M., Der Expressionismus im Drama. Vortrag. 32 S. 8°. Stuttgart, J. Hoffmann. 1.80 M.

Maselli, A., Gli umili nella tragedia greca e shakesperiana. 428 S. Alatri, P. A. Isola. 9 L.

Ludwig, H., Der Zufall in der erzählenden Dichtung. Das lit. Echo. 22. Jahrg. Sp. 1153—1164.

Escherich, M., Die Darstellung der Nacht in Kunst und Literatur. Konservative Monatsschrift. 77. Jahrg. S. 409—413.

Bojunga, K., Bemerkungen zu Richard Dehmels Sprachkunst. Zeitschr. für Deutschkunde. 34. Jahrg. S. 113—133.

Hoeßlin, J. K. v., Die Melodie als gestaltender Ausdruck seelischen Lebens. Archiv f. d. ges. Psychologie. XXXIX. Bd. S. 232—268.

Pfitzner, H., Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom? 156 S. 8°. München, Süddeutsche Monatshefte. 5 M.

Goldschmidt, V., Farben in der Kunst. Eine Studie. Mit 86 farbigen Tafeln. XI, 210 S. Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlung. 4. Bd. Lex. 8°. Heidelberg, C. Winter. 480 M.

Stoltenberg, H. L., Reine Farbkunst in Raum und Zeit und ihr Verhältnis zur Tonkunst. 35 S. gr. 8°. Leipzig, Verlag Unesma. 1.50 M.

Digitized by Google

3. Kunst und Natur.

Seliger, M., Kunstbetrachtung und Naturgenuß. 111 S. gr. 8°. Leipzig, H. Haessel. 10 M.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

Mutschmann, H., Milton und das Licht. Die Geschichte einer Seelenerkrankung. S.-A. aus Anglia. 30. Bd. VI, 36 S. gr. 8°. Halle, M. Niemeyer. 2.80 M.

Federn, E., Christiane v. Goethe. Ein Beitrag zur Psychologie Goethes. 4., umgearbeitete Auflage. 272 S. 8°. München, Delphin-Verlag. 25 M.

Zillmann, F., H. v. Kleist als Mensch und Künstler. 77 S. kl. 8°. Berlin, A. Stein 3 M.

Anton, K., Hans Thoma der Maler als Musiker, Dichter und Mensch. Mit 20 Bildern. V, 42 S. Karlsruhe, G. Braunsche Hofbuchh. 3 M.

Zitelmann, Katharina, Aus dem Leben eines Wunderkindes. Entworfen von Marie Gerbrandt. 92 S. 8°. Berlin, Kribe-Verlag. 3.50 M.

2. Anfänge der Kunst.

---

3. Tonkunst, Bühnenkunst, Tanz.

Nef, K., Einführung in die Musikgeschichte. VIII, 342 S. 8°. Basel, Kober, C. F. Spittlers Nachf. 12.50 M.

Moser, H. J., Geschichte der deutschen Musik. 1. Bd. gr. 8°. Geschichte der Musik von den Anfängen bis zum Beginn des 30jährigen Krieges. XVI, 519 S. Stuttgart, Cotta. 50 M.

Bekker, P., Die Weltgeltung der deutschen Musik. 50 S. 8°. Berlin, Schuster & Loeffler. 3.60 M.

Blessinger, K., Die musikalischen Probleme der Gegenwart und ihre Lösung. IV, 148 S. Lex. 8°. Stuttgart, B. Filser. 14 M.

Krug, W., Die neue Musik. Mit 8 Bildnissen. 124 S. 8°. Eilenbach b. Zürich, E. Rentsch. 5 M.

Bußler, L., Musikalische Formenlehre. 4. Auflage, durchgesehen und erweitert von H. Leichtentritt. XVI, 240 S. 8°. Berlin, C. Habel. 10 M.

Guttmann, A., Beobachtungen und Erfahrungen über Intonation. Beitrag zur Anatomie, Physiologie, Pathologie und Therapie des Ohres, der Nase und des Halses. Bd. XV. Heft 1—6. S. 81—97.

Koch, F., Der Aufbau der Kadenz und anderes. Ein Beitrag zur Harmonielehre. XI, 53 S. kl. 8°. Leipzig, C. F. Kahnt. 2.50 M.

Bennemann, P., Musik und Musiker im alten Leipzig vom Beginn des 30jährigen Krieges bis zum Tode Bachs. Mit 4 Abbildungen. 55 S. kl. 8°. Leipzig, L. Fries. 2.50 M.

Schweitzer, A., J. S. Bach. 3. Auflage. XVI, 844 S. u. 1 Bildnis. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 25 M.

Lenz, W. v., Beethoven. Eine Kunststudie. Neudruck mit Ergänzungen und Erläuterungen von A. Chr. Kalischer. 2. Auflage. 214 S. 8°. Berlin, Schuster & Loeffler. 8 M.

Brahms, Briefwechsel. 11. u. 12. Bd. 8°. Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft. Briefe an Fritz Simrock. Herausgegeben von M. Kalbeck. 3. u. 4. Bd. 224 u. 237 S.

Digitized by Google

Kapp, J., Das Dreigestirn. Berlioz, Liszt, Wagner. 179 S. 8°. Berlin, Schuster & Loeffler. 4.50 M.

Chamberlain, H. St., Richard Wagner. 6. Auflage. XVI, 526 S. 8°. München, F. Bruckmann. 20 M.

Panizzardi, M., Wagner in Italia. 360 S. Genua, Palagi & Co. 4 L.

Müller, G. H., R. Wagner in der Mai-Revolution 1849. 63 S. mit 3 Bildnissen. Arbeiten aus dem Staatsarchiv in der Stadtbibliothek zu Dresden. O. Laube. 6 M.

Richard Wagners Briefe an Frau Julie Ritter. Herausgegeben von S. v. Hausegger. 158 S. 8°. München, F. Brinkmann. 8 M.

Decsey, E., Bruckner. Versuch eines Lebens. 1.—6. Auflage. 233 S. gr. 8°. Berlin, Schuster & Loeffler. 8 M.

Griesbacher, P., Bruckners Te Deum. Studie. XI, 158 u. 23 S. mit Tafeln. 8°. Regensburg, F. Pustet. 15 M.

Kruse, G. R., Hermann Goetz. 94 S. Musiker-Biographien. 36. Bd. Reclams Univ.-Bibl. Nr. 6090.

Mann, Th., Pfitzners Palestrina. S.-A. aus den »Betrachtungen eines Unpolitischen«. 30 S. 8°. Berlin, S. Fischer. 1 M.

Redlich, H. F., Gustav Mahler. Eine Erkenntnis. 32 S. 8°. Nürnberg, Hans Carl 3 M.

Krebs, C., Meister des Taktstocks. 229 S. 8°. Berlin, Schuster & Loeffler. 6 M.

Bie, O., Im Konzert. Mit 54 Originalzeichnungen von E. Spiro. 49 S. Berlin, J. Bard. 90 M.

Weißmann, A., Die Primadonna. Mit 24 Lichtdr. 223 S. Lex. 8°. Berlin, P. Cassirer. 36 M.

Fröhlich, K., Auf Flügeln des Gesanges. Ein musikalischer Büchmann. VII, 333 S. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 10 M.

Sachs, C., Handbuch der Musikinstrumentenkunde. Mit 156 Abbildungen. XI, 412 S. 20 M.

Bernauer, R., Die Forderungen der reinen Schauspielkunst. Ein erkenntnistheoretischer Versuch. 115 S. gr. 8°. Berlin, E. Reiß. 9 M.

Bab, J., Neue Kritik der Bühne. 204 S. gr. 8°. Berlin, Österheld & Co. 10 M.

Jacobsohn, S., Das Jahr der Bühne. 8. Bd. XV, 237 S. gr. 8°. Berlin, Österheld & Co. 10 M.

Neuweiler, A., Massenregie. Eine Studie über die Schauspielchöre. 54 S. mit 3 Tafeln. 8°. Bremen. 4.50 M.

Gregori, F., Der Schauspieler. Aus Natur und Geisteswelt. 692 Bändchen. 132 S.

Rosenthal, Fr., Schauspieler aus deutscher Vergangenheit. 112 S. mit 6 Bildnissen. 8. Bd. der Amalthea-Bücherei. Wien, Amalthea-Verlag. 5.50 M.

Koller, J., Aphorismen für Schauspieler. 236 S. 16°. München, Hanfstaengl. 12 M.

Glossy, K., Zur Geschichte der Theater Wiens. S.-A. aus dem Jahrbuch der Grillparzer-Gesellsch. 26. Jahrg. II. 1821—1830. XXIII, 160 S. gr. 8°. Wien, Amalthea-Verlag. 9 M.

Widmann, W., Theater und Revolution. Ihre gegenseitigen Beziehungen und Wirkungen im 18., 19. und 20. Jahrhundert. Mit 16 Vollbildern. 9 Abbildungen im Text. 190 S. gr. 8°. Berlin, Österheld & Co. 12 M.

Hüpgens, Th., Die Bühne nach der Revolution. Vortrag. 16 S. 1.20 M.


Digitized by Google

Bie, O., Der Tanz. 2., erweiterte Auflage. Mit 100 Kunstbeilagen. 394 S. gr. 8°. Berlin, J. Bard. 35 M.

Thieß, F., Der Tanz als Kunstwerk. Studie zu einer Ästhetik der Tanzkunst. Mit 24 Kupferdrucktafeln. 122 S. gr. 8°. München, Delphin-Verlag. 19 M.

Gad, U., Der Film. Seine Mittel, seine Ziele. Mit 81 Bildern. 285 S. u. 32 S. Abbildungen. gr. 8°. Berlin, Schuster & Loeffler. 12 M.

Morena, E., Die Frau im Film. 54 S. gr. 8°. Zürich, Altheer & Co. 2 M.

4. Wortkunst.

Röhl, H., Geschichte der deutschen Dichtung. 3. verbesserte Auflage. X, 368 S. 8°. Leipzig, B. S. Teubner. 6 M.

Huch, R., Die Romantik. 2 Bände. 8°. I. 8. u. 9. Auflage. II. 6. u. 7. Auflage. Leipzig, H. Haessel. 28 M.

Meyer, R., Die deutsche Literatur bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts. Herausgegeben von O. Pniower. Volksausgabe. XII, 671 S. mit 8 Bildnissen. 8 M.

Baechtold, J., Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz. Anastat. Neudruck der 1. Auflage von 1892. VIII, 687 u. 244 S. gr. 8°. Frauenfeld, Huber & Co. 30 M.

Kober, A. H., Geschichte der religiösen Dichtung in Deutschland. X, 348 S. gr. 8°. Essen, G. D. Baedecker. 20 M.

Hock, St., Lyrik aus Deutsch-Österreich vom Mittelalter bis zur Gegenwart. 198 S. gr. 8°. 7. Bd. der Amalthea-Bücherei. Wien, Amalthea-Verlag. 5.50 M.

Gundolf, F., Shakespeare und der deutsche Geist. 5. unveränderte Auflage. VII, 359 S. Berlin, G. Bondi. 30 M.

Voßler, K., La Fontaine und sein Fabelwerk. VI, 190 S. 8°. Heidelberg, Carl Winter. 5 M.

Finch, M. B., and Peers, E. A., The Origins of French Romanticism. 318 pp. Constable. 15/n.

Gundolf, F., Goethe. 8. Auflage. VIII, 795 S. gr. 8°. Berlin, G. Bondi. 75 M. Halbleinwandband.

Traumann, E., Goethes Faust. 1. Der Tragödie 2. Teil. 2., vermehrte u. verbesserte Auflage. XII, 420 S. München, C. H. Beck. 17.50 M.

Lienhard, F., Einführung in Goethes Faust. 4. Auflage. 118 S. Wissenschaft und Bildung. 116. Bd. 2.50 M.

Schriften der Goethe-Gesellschaft. 33. u. 34. Bd. 8°. Weimar. Goethes Briefwechsel mit H. Meyer. 2. Bd. 572 S. — Meyer, Zeichnungen. 12 Tafeln u. 14 S. Text.

Gerhard, M., Schiller und die griechische Tragödie. VII, 136 S. Forschungen zur neueren Literaturgeschichte. Herausgegeben von F. Muncker. 53 Bd. gr. 8°. Weimar, A. Duncker. 6 M.

Auemüller, E., Schiller und die Schwestern von Lengefeld. 185 S. mit 1 Tafel. 8°. Detmold, Meyersche Hofbuchh. 4 M.

Biese, A., Jean Paul im Lichte des Humors. Internat. Monatsschrift. 14. Jahrg. S. 425—440.

Mönius, G., Hölderlin. Eine philosophische Studie. 87 S. gr. 8°. Bamberg, W. E. Hepple. 2 M.

Thalmann, M., Probleme der Dämonie in L. Tiecks Schriften. VII, 102 S. Forschungen zur neueren Literaturgeschichte. Herausgegeben von P. Muncker. 54. Bd. Weimar, A. Duncker. 5 M.

Teller, F., Grillparzers Ahnen in seiner Dichtung. Neue Jahrbücher. I. Abt. XLV. Bd. 5. Heft. Leipzig, Teubner. S. 225—227.

Digitized by Google

Schneider, H., Uhland. Leben, Dichtung, Forschung. Mit 3 Bildnissen. IX, 527 S. Geisteshelden. 69. u. 70. Bd. 8°. Berlin, E. Hofmann & Co. 20 M.

Schaffner, P., Der »grüne Heinrich« als Künstlerroman. X, 104 S. 8°. Stuttgart, Cotta. 5 M.

Ermatinger, E., Gottfried Kellers Leben, Briefe und Tagebücher. 2. Bd. Briefe und Tagebücher 1830—1861. Mit 5 Federzeichnungen Kellers im Text. 3. u. 4. Aufl. VII, 531 S. 15.50 M. 3. Bd. Briefe und Tagebücher 1861—1890. Mit 2 Federzeichnungen und 1 Bildnis. 3. u. 4. Aufl. VII, 602 S. gr. 8°. Stuttgart, Cotta. 17.50 M.

Frey, A., C. F. Meyer. Sein Leben und seine Werke. 3. durchgesehene Auflage. VII, 438 S. gr. 8°. Stuttgart, Cotta. 12 M.

Kurz, H., und Mörike, E., Briefwechsel. Herausgegeben von H. Kindermann. V, 250 S. 8°. Stuttgart, Strecker & Schröder. 11 M.

Droescher, G., Gustav Freytag in seinen Lustspielen. 118 S. Dissertation Berlin. Berlin, W. Weber. 4 M.

Bettelheim, A., Neue Gänge mit Ludwig Anzengruber. XI, 320 S. 8°. Mit 1 Bildnis. Wien, E. Strade. 6.50 M.

Oehlert, R., E. Zola als Theaterdichter. Mit einer Einleitung über den Naturalismus im französischen Drama. 145 S. Romantische Studien. 17. Heft. 10 M.

Jakobs, M., Ibsens Unsichtbare. Deutsche Rundschau. 46. Jahrg. 195—215.

Roethe, G., Zum Gedächtnis Theodor Fontanes. Deutsche Rundschau. 46. Heft 4. S. 105—135.

Das Fontanebuch. Herausgegeben von E. Heilborn. 227 S. 8°. Berlin, S. Fischer. 5 M.

Maync, H., Detlev v. Liliencron. 164 S. 8°. Berlin, Schuster & Loeffler. 7 M.

Lang, P., C. Spittelers Olympischer Frühling. 3 Vorträge. 54 S. 8°. Olten, W. Trösch. 1.20 Fr.

Hübener, G., Samuel Butler der Jüngere. Internationale Monatsschrift. 14. Jahrg. Sp. 557—572.

Duffin, H. Ch., The Quintessence of Bernard Shaw. 223 pp. Allen & Unwin. 6/6 n.

Claudel, P., Introduction A Quelques Oeuvres. 29 pp. Paris, Monnier.

Spitzer, L., Studien zu Henri Barbusse. 96 S. gr. 8°. Bonn, F. Cohen.

Post, K., Stefan George. Ein Protest. 44 S. 8°. Ulm, H. Kerler. 2 M.

Georgika. Das Wesen des Dichters Stefan George. 102 S. gr. 8°. Heidelberg, Weiß. 8.80 M.

Stauf v. d. March, O., Carl Bleibtreu. Eine Würdigung. Mit einem Verzeichnis der Werke des Dichters. 152 S. 8°. Stuttgart, C. Krabbe. 6.50 M.

Behrend, W., Ein Dichter der Zeit. (Hermann Kesser.) 46 S. 8°. Heidelberg, H. Meister. 3.50 M.

5. Raumkunst.

Wedepohl, Th., Ästhetik der Perspektive. XIII, 81 S. mit Figuren und 30 S. Abbildungen. Lex. 8°. Berlin, E. Wasmuth. 15 M.

Springer, A., Handbuch der Kunstgeschichte. I. Bd. Die Kunst des Altertums. 11. Auflage. Bearbeitet von P. Wolters. Mit 103 S. Abbildungen u. 12 Tafeln. XI, 559 S. 20 M.

Kimball, F., and Edgell, A History of Architecture (Harper's Fine Art Series). Neuyork, Harper (Batsford) 8½ in 646 pp. il. bibliog. glossary, index. 18/n.

Bell, E., Hellenic Architecture: Its Genesis and Growth. (»The origins of Architecture.«) Bell. 8 u. 205 pp. 7/6 n.

Digitized by Google

Pagenstecher, R., Nekropolis. Untersuchung über Gestalt und Entwicklung der alexandrinischen Grabanlagen und ihrer Malereien. 216 S. mit Abbildungen. Leipzig, Giesecke & Devrient. 45 M.

Robert, C., Die antiken Sarkophag-Reliefs. 3. Bd. Einzelmythen. 3. Abt. Niobiden—Triptolemos. VIII, S. 373—588 mit Abbildungen und Tafeln 99—144. Berlin, Grote. 400 M.

Orbis pictus. Weltkunst-Bücherei. Herausgegeben von P. Westheim. 1. Bd. Indische Baukunst. Vorwort von P. Westheim. 15 S. u. 48 S. Abbildungen. Lex. 8°. Berlin, E. Wasmuth. 12 M.

With, K., Java. Brahmanische, buddhistische und eigenlebige Architektur und Plastik auf Java. Mit 165 Abbildungen und 13 Grundrissen. VIII, 168 S. u. 167 S. Abbildungen. Schriftenserie Geist, Kunst und Leben Asiens. Herausgegeben von K. With. 1. Bd. Lex. 8°. Hagen, Folkwang-Verlag. 40 M.

Strzygowski, J., Ursprung der christlichen Kirchenkunst. 8 Vorträge. 64 Abbildungen auf 36 Tafeln. XI, 204 S. Arbeiten des kunsthistorischen Instituts der Universität Wien. 15. Bd. Leipzig, J. C. Hinrichs. 12.50 M.

Picard, M., Mittelalterliche Holzfiguren. Mit 32 Abbildungen. 31 S. Lex. 8°. Erlenbach b. Zürich, E. Rentsch. 12 M.

Scheffler, K., Der Geist der Gotik. 103 Abbildungen. 2. Aufl. 117 S. 8°. Leipzig, Inselverlag. 12.50 M.

Gleichen-Rußwurm, A. v., Die gotische Welt. 3. Tausend. XVI, 429 S. 8°. Stuttgart, J. Hoffmann. 14 M.

Worringer, W., Die Formprobleme der Gotik. Mit 50 Tafeln. 7. Auflage. XII, 127 S. gr. 8°. München, R. Piper & Co. 18 M.

Ehrenberg, H., Deutsche Malerei und Plastik von 1350—1450. V, 99 S. mit 82 Abbildungen. gr. 8°. Bonn, K. Schroeder. 13 M.

Lüthgen, E., Die abendländische Kunst des 15. Jahrhunderts. Mit 68 Abbildungen auf 64 Tafeln. X, 112 S. 14 M.

Hoeber, F., Die Stellung der Kathedrale im Stadtbild von Tournai. Ein grundsätzlicher Beitrag zur Ästhetik mittelalterlichen Stadtbaus. Monatshefte für Kunstwissenschaft. XIII. Jahrg. I. Bd. 67—87.

Rolland, R., Michelangelo. Übersetzt und eingeleitet von S. D. Steinberg. 206 S. Europäische Bücherei. Zürich, M. Rascher. 7.50 M.

Mackowsky, H., Michelagniolo. Mit 112 Abbildungen auf Tafeln. 2. Auflage. XV, 376 S. Lex. 8°. Berlin, Bruno Cassirer. 52 M.

Hausenstein, W., Vom Geist des Barock. Mit 73 Tafeln. 135 S. gr. 8°. München, R. Piper & Co. 18 M.

Zucker, P., Plastik und Brücke. Monatshefte für Kunstwissenschaft. XIII. Jahrg. Bd. I. 19—27.

Taut, Br., Alpine Architektur. 30 Tafeln. 1 Blatt Text. Hagen, Folkwang-Verlag. 100 M.

Wolfradt, W., Die neue Plastik. Tribüne der Kunst und Zeit. 11. Heft. 90 S. Berlin, E. Reiß. 3 M.

Lux, J. A., Joseph M. Olbrich. Eine Monographie. VII, 134 S. mit 30 S. Abbildungen. Lex. 8°. Berlin, E. Wasmuth. 25 M.

Waldmann, E., August Gaul. Mit 7 Abbildungen, 40 Tafeln und 1 Bildnis. 30 S. gr. 8°. Berlin, P. Cassirer. 9 M.

Uphoff, E., Bernhard Hoetger. 16 S. mit 32 S. Abbildungen. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 4 M.

Digitized by Google

Westheim, P., Wilhelm Lehmbruck. 84 Abbildungen. 65 S. u. 58 S. Abbildungen. Lex. 8°. Potsdam, G. Kiepenheuer. 40 M.

6. Bildkunst.

Schultze-Naumburg, P., Die Technik der Malerei. 2. Auflage, bearbeitet und wesentlich erweitert von G. Wustmann. 165 S. Mit Abbildungen. 8°. Leipzig, E. Haberland. 8 M.

Muther, R., Geschichte der Malerei. 3. Auflage. 3 Bde. 567, 589 u. 602 S. Mit Abbildungen. gr. 8°. Berlin, Chryselius. 150 M.

Deri, M., Die Malerei im 19. Jahrhundert. Entwicklungsgeschichtliche Darstellung auf psychologischer Grundlage. In 2 Bdn. 588 S. XIII u. 200 S. Abbildungen. Lex. 8°. Berlin, P. Cassirer. 65 M.

Scheffler, K., Deutsche Maler und Zeichner im 19. Jahrhundert. Mit 77 Abbildungen. 4.—6. Tausend. VIII, 200 S. 8°. Leipzig, Insel-Verlag. 24 M.

Hildebrandt, H., Wandmalerei, ihr Wesen und ihre Gesetze. Mit 462 Abbildungen. X, 351 S. u. 158 S. Abbildungen. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. 80 M.

Stiaßny, R., Michael Pachers St. Wolfganger Altar. Tafelbd. 48 Tafeln in Lichtdruck. 7 S. Text. Mit Textbd. VII, 239 S. Lex. 8°. Wien, Kunstverlag Schroll & Co. 200 M.

Blau, J., Alte Bauernkunst. Böhmerwälder Dorfbücher. 2. Heft. 63 S. 8°. Budweis, Verlagsanst. Moldavia. 2 Kr.

Hagen, O., Matthias Grünewald. Mit 113 Abbildungen. 2. Auflage. 229 S. Lex. 8°. München, R. Piper & Co. 55 M.

Mayer, H. L., Matthias Grünewald. Mit 68 Abbildungen. 5.—9. Tausend. 92 S. gr. 8°. München, Delphin-Verlag. 23 M.

Raphaels Zeichnungen; herausgegeben von O. Fischel. 2. Abt. 30 Tafeln. Mit Textheft. S. 87—126. Berlin, Grote. Subskr.-Pr. 120 M.

Avenarius, F., Raffael. Kunstwart. 33. Jahrg. 13. Heft. S. 6—12.

Voß, H., Die Malerei der Spätrenaissance in Rom und Florenz. Mit 247 Abbildungen. 2 Bde. XVIII, 620 S. Lex. 8°. Berlin, Grote. 48 M.

Verhaeren, E., Rubens. Übertragung von St. Zweig. 16.—25. Tausend. 84 S. u. 95 S. Abbildungen. gr. 8°. Leipzig, Insel-Verlag. 14 M.

Fraenger, W., Der junge Rembrandt. 1. Bd. J. G. von Fliet und Rembrandt. Mit 71 Abbildungen. XII, 94 S. 18.50 M.

Pfister, K., Rembrandt. Mit 50 Abbildungen auf Tafeln. 56 S. gr. 8°. München, Delphin-Verlag. 17 M.

Dvořák, M., Zur Entwicklungsgeschichte der barocken Deckenmalerei in Wien. 19 S. mit 21 Tafeln. Österreichische Kunstbücher. 1. u. 2. Bd. 8°. Wien, E. Hölzel. 8 M.

Firmenich-Richartz, E., Peter Cornelius und die Romantik. Hochland. 17. Jahrg. 9. Heft. 291—313.

Quengel, K., Der Maler Feuerbach. Ein Buch des Andenkens für das deutsche Volk. Mit 3 Bildnissen und 21 Abbildungen. 460 S. kl. 8°. Leipzig, Hesse & Becker. 18 M.

Kirstein, G., Das Leben Adolph Menzels. Mit 4 Farbentafeln u. 80 Abbildungen. 117 S. gr. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. 20 M.

Boehn, M. v., Carl Spitzweg. Mit 161 Abbildungen. 138 S. Künstler-Monographien. (Herausgegeben von Knackfuß.) Lex. 8°. Bielefeld, Velhagen & Klasing. 12 M.

Digitized by Google

Meier-Graefe, J., Degas. Mit 104 Doppeltonlichtdrucken. 74 S. München, A. Piper & Co. 300 M.

Uphoff, E., Paula Modersohn. 15 S. u. 32 S. Abbildungen. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 4 M.

Hausenstein, W., Rudolf Großmann. 16 S. u. 32 S. Abbildungen. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 4 M.

Däubler, Th., César Klein. 13 S. u. 32 S. Abbildungen. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 4 M.

Kirchner, J., Franz Heckendorf. 16 S. u. 32 S. Abbildungen. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 4 M.

Brieger, L., Ludwig Meidner. 13 S. u. 32 S. Abbildungen. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 4 M.

Biermann, G., M. Pechstein. 16 S. u. 32 S. Abbildungen. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 4 M.

Schwarz, K., Hugo Krayn. 14 S. u. 32 S. Abbildungen. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 4 M.

Lázár, B., Die Maler des Impressionismus. Aus Natur und Geisteswelt. 395. Bdch. 2. Auflage. 75 S.

Deri, M., Naturalismus, Idealismus, Expressionismus. 83 S. u. Abbildungen. gr. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. 3 M.

Landsberger, F., Impressionismus und Expressionismus. Mit 24 Abbildungen. 3. Auflage. 48 S. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. 6 M.

Fechter, P., Der Expressionismus. Mit 50 Abbildungen. 3. Auflage. VII, 66 S. gr. 8°. München, R. Piper & Co.

Ziesché, K., Vom Expressionismus. Eine Gewissenserforschung. 60 S. kl. 8°. Warendorf. Leipzig, Vier-Quellen-Verlag. 2 M.

Hartlaub, G. F., Die neue deutsche Graphik. Tribüne der Kunst und Zeit. 14. Heft. 96 S. Berlin, E. Reiß. 3 M.

Meder, J., Die Handzeichnung, ihre Technik und Entwicklung. 353 Abbildungen XVIII, 739 S. Lex. 8°. Wien, A. Schroll & Co. 150 M.

Seibold, A., Die Radierung. 3., vermehrte u. verbesserte Auflage. Mit 10 Beilagen mit 16 Abbildungen im Text. XII, 108 S. 8°. Eßlingen, P. Neff. 4 M.

Roller, J., Technik der Radierung. 4. Auflage. VIII, 136 S. 8°. Chemisch-technische Bibl. 155. Bd. Wien, A. Hartleben. 3.60 M.

Glaser, C., Der Holzschnitt von seinen Anfängen im 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Mit 16 Abbildungen. 53 S. kl. 8°. Berlin, Br. Cassirer. 5 M.

Schmitz, H., Bild-Teppiche. Geschichte der Gobelinwirkerei. Mit 158 Abbildungen. 352 S. gr. 8°. Berlin, Verlag für Kunstwissenschaft. 36 M.

Boehn, M. v., Miniaturen und Silhouetten. 3. Auflage. 207 S. mit Abbildungen. 8°. München, F. Bruckmann. 15 M.

Hampe, Th., Das Altnürnberger Kunstglas und seine Meister. 67 S. 2.80 M.

Jahrbuch der Bilder- und Kunstblätterpreise. Verzeichnis der wichtigsten Versteigerungsergebnisse des deutschen Kunstmarktes. Herausgegeben von F. Kieslinger. 5. u. 6. Jahrg. 1914/15. IV, 430 S. gr. 8°. Wien, F. Malota. 42 M.

7. Geistige und soziale Funktion der Kunst.

Cornelius, H., Kunstpädagogik. 210 S. u. 55 Abbildungen. gr. 8°. Erlenbach-Zürich-München, Eugen Rentsch.


Digitized by Google

Calvi, Andrea, Educazione del sentimento estetico. Voltri, Tip. del commercio. 220 S. 10 L.

Kühnemann, E., Schiller und das deutsche Vaterland. Rede. 22 S. 8°. Breslau, Trewendt & Granier. 1 M.

Hunger, R., Zur Kunsterziehung in der Schule. Ein Kapitel aus Goethes Farbenlehre. Zeitschrift für Deutschkunde. 34. Jahrg. S. 55—75.

Jöde, F., Musik und Erziehung. 143 S. gr. 8°. Wolfenbüttel 1919, Zwißler. 8.50 M.

Gerst, W. C., Das Theater der Kulturgemeinschaft. 11 S. 1.20 M.

Behne, A., Sozialisierung von Kunst und Wissenschaft. Sozialist. Monatshefte. 26. Jahrg. S. 191—194.

Hofmann, A. v., Stil und Behaglichkeit. Gedanken zur Wohnungskultur. 120 S. Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. 6 M.

8. Neue Zeitschriften und Sammelwerke.

Blätter des Operntheaters. Herausgegeben von Richard Strauß u. Franz Schalk. Leitung: R. Specht. 1. Jahrg. gr. 8°. Wien, R. Knepler. 14 M.

Evoe. Zeitschrift für modernes Theater. Herausgegeben von Adriaan M. von den Broecke jun. Schriftleiter: Rolf Sievers. 12 Hefte. 1. Heft. 40 S. Lex. 8°. Leipzig, A. M. von den Broecke. 21 M., Einzelheft 3 M.

Feuer, Illustrierte Monatsschrift für Kunst, Künstler, Kultur. Herausgegeben von Guido Bagier. Künstler. Leitung: Paul Hoffmann. 12 Hefte. 1.—3. Heft. 228 S. mit Tafeln. Saarbrücken, Gebr. Stofer. Vierteljährl. 13.50 M., Einzelheft 5 M.

Der Griffel für neudeutsche Dichtung und neudeutsches Volkstum. Schriftleiter: K. G. Philipp. 1. Jahrg. Nr. 1. 16 S. gr. 8°. Oldenburg, F. Büttner. 20 M.

Das Inselschiff. Eine Zweimonatsschrift für die Freunde des Insel-Verlages Verantwortlich: Karl Weißer. Oktober 1919 bis September 1920. 6 Hefte. 1. Heft. 48 S. mit Abbildungen. gr. 8°. Leipzig, Insel-Verlag. 5 M., Einzelheft 1 M.

Melos. Halbmonatsschrift für Musik. Herausgegeben von Hermann Scherchen. 1. Jahrg. Nr. 1. 24 S. u. 2 Faks. Lex. 8°. Berlin-Weißensee, Verlagsges. Neuendorff & Moll. Vierteljährl. 12 M., Einzelheft 2.40 M.

Schöpfung. Kunst, Religion, Gemeinschaft. Eine Monatsschrift. Herausgegeben von P. J. Cremers. 1. Jahrg. 12 Hefte. 1. u. 2. Heft. 71 S. mit 8 Tafeln. gr. 8°. Köln-Lindental, Verlag der Schöpfung. Halbjährl. 10 M., Einzelheft 1.80 M.

Der Zweemann. Monatsblätter für Dichtung und Kunst. Herausgegeben von F. W. Wagner und Christoph Spengemann. 1. Jahresfolge: November 1919 bis Oktober 1920. 12 Hefte. 1. Heft. 28 S. Mit Abbildungen u. 2 Tafeln. Hannover, Der Zweemann. Halbjährl. 14 M., Einzelheft 2.50 M.

Digitized by Google

IV.

Mignon.

Untersuchungen über die Struktur eines Goetheschen Gedichtes und seiner Kompositionen.

Von

Annemarie Koehler-Dedītius.

Die Frage nach der Verbindung von Poesie und Musik in der Komposition eines Textes ist in letzter Zeit häufig als Grundlage für die Deutung des musikalischen Ausdrucks überhaupt angesehen worden. So versuchen z. B. Schweitzer [1]) und Pirro [2]) von der Vokalmusik Bachs aus seine Instrumentalmusik zu deuten, und so sieht Paul Mies in einem Aufsatz über Herders Edvardballade bei Johannes Brahms [3]) seine Aufgabe darin, beim Strophenlied aus dem Verhältnis des wechselnden Textes zur gleichbleibenden Melodie [4]) und bei verschiedenen Kompositionen desselben Textes aus dessen verschiedenen Auffassungen »wichtige Anhaltspunkte über die Bedeutung der musikalischen Ausdrucksformen für die Affekte« zu gewinnen. In einer neueren Arbeit allerdings [5]), die mir erst nach Abschluß meines Versuchs bekannt wurde, stellt er die Erkenntnis der »Beziehung des Komponisten zum Textdichter« in den Vordergrund. Diese Beziehungen nun stehen auch im Mittelpunkt der folgenden Untersuchung, aber sie betont das Ausgehen von der Dichtung in ihrer ganzen Fülle und selbständigen Bedeutung noch mehr, als dies auch in Mies' letzter Abhandlung der Fall ist. Der Grund hierfür liegt neben der Tatsache, daß ich von der Literatur her auf die Fragen der Verbindung von Poesie und Musik gekommen bin, in folgenden Erwägungen.

Ein komponiertes Gedicht als Lied ist für die ästhetische Besinnung ein außerordentlich verwickelter Fall. Schon die Tatsache, daß ein in den meisten Fällen von zwei Menschen hervorgebrachtes Kunstwerk

---

[1]) Albert Schweitzer, J. S. Bach, Leipzig 1915.

[2]) André Pirro, L'Esthétique de J. S. Bach, Paris 1907.

[3]) Zeitschr. f. Musikwissenschaft II, S. 225 ff.

[4]) Mit Hinweis auf A. Heuß, Haydns Kaiserhymne, Zeitschr. f. Musikwissenschaft I, S. 5 ff.

[5]) Eine vergleichende Analyse Bd. XVI dieser Zeitschrift.

Digitized by Google

einen einheitlichen Eindruck machen kann, ist merkwürdig; man sollte meinen, daß die Schranke der Individualität zwischen den beiden Künstlern das Entstehen einer letzten und tiefsten Einheit für den Hörer verhindern müßte. Könnte man sich dies aber beim Verhältnis des Operndichters zum Komponisten so erklären, daß hier irgendein Zueinander- und Füreinanderschaffen bewußt vorliegt, so wird die Tatsache einer künstlerischen Wirkung, ja überhaupt nur der ästhetischen Möglichkeit und Erträglichkeit fast rätselhaft, wenn ein in sich als Kunstwerk abgeschlossenes Gedicht komponiert wird, da sein Schöpfer die Mitwirkung der Musik nicht in Betracht zog oder nicht für nötig hielt. Hier ist auch Wagners Vergleich von dem zeugenden Samen der dichterischen Absicht als Stoff, aus dem die Musik das vollendete Kunstwerk gebiert, der einen idealen Fall für das musikalische Drama bezeichnen konnte, unangebracht. Denn wenn man von der unbezweifelbaren Tatsache der Mehrheit der wirkenden Künste ausgeht, die nach Stoff und Darstellungsmitteln verschieden sind, so ist es nicht zu verstehen, wie einem in sich geschlossenen Kunstwerk durch eine von ihm aus gesehen wesensfremde Zutat nicht nur kein Schaden erwächst, sondern wie die Erfahrung zeigt, oftmals eine Bereicherung zuteil wird.

Aber ist hier nicht der Standpunkt falsch? Ist es nicht gerade die Aufgabe der theoretischen Besinnung über Kunstwerke, sich so einzustellen, daß die Wirklichkeit als begründet erfaßt werden kann? Diese Begründung scheint nun bei der Verbindung von Poesie und Musik ganz nahe zu liegen. Von den verschiedensten ästhetischen Einstellungen aus wird man zu der Erkenntnis einer besonders engen, wesenhaften Verwandtschaft der beiden Künste gedrängt. Lessing[1]) z. B. führte die Lehre von den ästhetischen Zeichen zu der engen Zusammenstellung von Poesie und Musik als Künsten, die mit aufeinanderfolgenden hörbaren Zeichen wirken, und wenn »beiderlei Zeichen nicht allein für einerlei Sinn sind, sondern auch von demselben Organo zu gleicher Zeit gefaßt und hervorgebracht werden können«, so scheint ihm »die Natur selbst« diese vollkommene Art der Verbindung »nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und derselben Kunst« bestimmt zu haben, und »es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beide zusammen eine Kunst ausmachten«. Mit noch größerem Nachdruck wird die Verwandtschaft, ja ursprüngliche Identität der beiden Künste von Herder betont. Für ihn geben schon leblose Gegenstände, wenn sie berührt oder geschlagen werden, im tönenden Schall ihr Inneres kund, die menschliche Lautäußerung, sei sie nun artikuliert oder nicht,

[1]) G. E. Lessings sämtliche Schriften, herausg. von Lachmann und Muncker Bd. XIV, S. 431.


Digitized by Google

ist ihm nur ein Spezialfall des ausdrucksvollen Tönens der ganzen Natur, oder, von der anderen Seite gesehen, der Mensch kann die Laute und Töne in der Natur nicht anders auffassen als unendlich viele Sprachen nach der Analogie der seinigen: »Anders tönt das geschlagene Metall, anders die gerührte Saite, anders lispelt das Rohr, anders ruft die geläutete Glocke, anders die Tuba. Und alle doch unserer Mitempfindung verständlich« [1]). Solcher Auffassung, die die Urverwandtschaft von Poesie und Musik in die Struktur des Kosmos selbst zurückverlegt, erscheint weniger die Verbindung von Poesie und Musik, als vielmehr ihre Trennung und gesonderte Entwicklung als ein Problem. Es würde zu weit führen, hier auf seine Lösung bei Lessing und Herder einzugehen. Es sei noch auf eine andere Fassung hingewiesen, die aus der Urverwandtschaft von Poesie und Musik die letzte mögliche Folgerung zieht, so daß für sie die sogenannte absolute Musik und die Poesie ohne Musik tatsächlich als Unnatur, Mangel und als zu überwindende Entwicklungsstadien erscheinen; es ist die Auffassung Richard Wagners, die in dem Satze: »Die Tonsprache ist Anfang und Ende der Wortsprache« gipfelt.

Die Annahme einer Urverwandtschaft von Poesie und Musik kann nun aber für das Problem des Liedes oder des Unterschiedes von Operntext und Gedicht als Liedtext wenig leisten. Denn es ist immer noch keine Übereinstimmung darüber zustande gekommen, was eigentlich das Musikalische in der Sprache im allgemeinen und in der Poesie im besonderen sei [2]), und ob die Musik in der Komposition eines Textes an das wie immer geartete Sprachmusikalische (Sprachmelodische) anknüpft oder es unterdrückt und ein eigentlich Musikalisches an seine Stelle setzt. Trotzdem scheint die Ansicht, daß die Sprache bei einem gewissen Grade gefühlsmäßiger Steigerung notwendig in Gesang übergehen müsse, ziemlich verbreitet zu sein, sie wird selten ausführlich begründet und beruht immer auf einer unberechtigten Vereinfachung der gegebenen Verhältnisse. Man kann wohl von einem Übergang oder besser Übergehen vom Sprechen zum Singen reden, wenn der Mensch in gewissen Gemütsverfassungen das Singen als den angemesseneren lautlichen Ausdruck empfindet; dieses Singen ist als solches dann aber der Art und nicht nur dem Grade nach vom Sprechen unterschieden [3]). Handelt es sich dagegen um Sprache und Gesang, so sollte man den Ausdruck »Übergang« auf jeden Fall vermeiden, weil er immer dahin mißverstanden werden kann, daß sich der Übergang innerhalb

[1]) J. G. Herders sämtliche Werke, herausg. von B. Suphan Bd. XXII, S. 63.

[2]) Von verschiedenen Auffassungen des Musikalischen in der Sprache wird später noch die Rede sein.

[3]) Vgl. C. Stumpf, Die Anfänge der Musik, Leipzig 1911, S. 14 ff.

Digitized by Google

einer geschlossenen lautlichen Äußerung vollzieht. Man redet hier besser von Zwischenstufen [1]), und muß sich bewußt bleiben, daß sehr verschiedene Arten derselben möglich sind, schon allein danach, ob man von der Sprache oder vom Gesang ausgeht, und welche Elemente die Veränderung betrifft. Sievers führt a. a. O. vom Standpunkt des Rhythmus als Stufe zwischen Sprache und Gesang den gesprochenen Kindervers an (Rationalisierung des irrationalen Rhythmus), als Stufe zwischen Gesang und Sprache das Rezitativ mit seiner Angleichung des musikalisch-rationalen Rhythmus an den irrationalen Sprachrhythmus und die Intonation. Neben dem Kinderspruch könnte man für den ersteren Fall noch die im Kreise Stefan Georges geforderte Art des Vortrags von Gedichten anführen [2]). Diese Mittelstufen zwischen Sprache und Gesang können kaum immer als Steigerung der Sprache bezeichnet werden. Außerdem tut man der eigentümlichen Ausdrucksart und -kraft der vollentwickelten Sprache unrecht und vernachlässigt den Reichtum ihrer Entfaltungsmöglichkeiten, wenn man ihr nur eine Steigerung in einer Richtung, nämlich auf den Gesang hin, zuerkennen will. Denn z. B. ein satzauflösendes ekstatisches Gestammel, das höchste Steigerung der Sprache nach einer gewissen Richtung ist, bei der auch der Wortsinn, der gewöhnlich als Ausdrucksgegensatz des Wortklangs aufgefaßt wird, stark in den Hintergrund tritt, braucht noch nichts von Gesang an sich zu haben und kann vielmehr bei bestimmten Affekten mit Tonlosigkeit der Äußerung verbunden sein. Vor allem aber ist eine Kultursprache auf der Stufe der Entwicklung, wie wir sie in der Dichtersprache Goethes finden, weit von der Lautsymbolik einer Ursprache entfernt, und hat auch keineswegs das Bestreben, sich wieder in Tonsprache aufzulösen. Sie ist gerade vermöge der unendlich mannigfachen Beziehungen ihrer Elemente untereinander zur Vermittlerin seelischen Ausdrucks geworden, Sprachklang und Wortsinn, rhythmische, syntaktische und logische Gliederung können einander in ihrer Wirkung unterstützen, oder eins kann alle anderen oder eine Gruppe die anderen an Ausdruckskraft überwiegen. Es ist klar, daß in einem Sprachkunstwerk das Musikalische in der Sprache, worin es auch immer bestehen möge, nicht allein oder doch nicht in allen Fällen den Ausgang oder die Grundlage für die Musik des Komponisten bilden kann, denn das Gedicht ist als solches durch die besondere Verknüpfung seiner Ausdruckselemente, die seine Erscheinung und seine Wirkung bedingen, festgelegt, seine »Sphäre« ist schon bestimmt, bevor die Musik zur

[1]) Mittel- oder Übergangsstufen, vgl. E. Sievers, Metrische Studien I § 31, Abhandlung der sächs. Gesellsch. der Wissensch. phil.-hist. Kl. Bd. XXI, 1901.

[2]) Vgl. z. B. Über das Hersagen von Gedichten, Blätter für die Kunst, eine Auslese aus den Jahren 1904—1909, Berlin 1909, S. 8.


Digitized by Google

Mitwirkung herangezogen wird, und die Komposition wird dann als angemessen empfunden werden, wenn sie diese Sphäre des Gedichts nicht verschiebt, sondern sie mit ihren Mitteln verdeutlicht und ausbaut.

Nehmen wir nun also Mignons Gedicht: »Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen«, das, wie vorläufig behauptet wird, ein Sprachkunstwerk von höchster Mannigfaltigkeit der Bildung ist, zum Gegenstand der Untersuchung, so ist ihr Gang durch die angestellten Erwägungen vorgezeichnet: man muß sich zunächst darüber klar werden, was das Gedicht an sich darstellt, bedeutet und ausdrückt, um einen Maßstab für die Beurteilung der verschiedenen Kompositionen zu gewinnen. Das »an sich« soll nur heißen »ohne Musik«, keineswegs aber, daß das Gedicht aus der Umgebung losgelöst werden soll, in die es vom Dichter hineingestellt worden ist. Die Erkenntnis der Aufgabe, die es innerhalb des Romans zu erfüllen hat, bildet vielmehr den Ausgangspunkt der Untersuchung, weil durch sie die Sphäre umrissen wird, die sich dann durch die Betrachtung des gedanklich-inhaltlichen Verlaufs näher bestimmen läßt. Dann soll die lautliche Kunstform des Gedichts dargestellt werden, und zuletzt schließt sich die Betrachtung der verschiedenen Kompositionen an. Die Gliederung der Abhandlung ist Nebenordnung der einzelnen Abschnitte, jeder neue ruht auf allen vorhergehenden in gleicher Weise, und daher scheint eine einfache Bezeichnung durch fortlaufende Zahlen zweckmäßig.

1. Über die Bedeutung des Gedichts im Roman gewinnt man am besten Aufschluß, wenn man seine Stellung im Wilhelm Meister mit derjenigen in der theatralischen Sendung vergleicht. An sich betrachtet macht die theatralische Sendung zunächst den Eindruck viel größerer Geschlossenheit und Übersehbarkeit, als der endgültige Roman; das Interesse für das Theater ist der feste Mittelpunkt, um den alles kreist, und dem alles zustrebt, das Geschick des Helden erfüllt sich mit seiner theatralischen Sendung, und kaum weisen Andeutungen und ungelöste Rätsel in einen weiteren Zusammenhang, in eine andere Lebenssphäre. Aber diese Übersehbarkeit ist nur die Enge des Keimes gegenüber dem weitverzweigten Organismus des fertigen Werkes. In Wahrheit ist hier alles noch im Werden und unentwickelt, und von der großartigen Architektonik der Lehrjahre, in denen jede scheinbare Zufälligkeit sich als beziehungsvoll erweist, ist noch wenig zu spüren. Unser Gedicht möge als ein Beweis dieser Behauptung dienen.

In der theatralischen Sendung steht das Gedicht im 12. Kapitel des 3. Buches. Wilhelms Drama soll von der Schauspielergesellschaft der Madame de Retti aufgeführt werden, und er übt mit Madame Melina die Rolle der jungen Königin. Auch Mignon hat zuweilen Wilhelms

Digitized by Google

Unterweisung genossen, aber ohne Erfolg; ihre Art zu rezitieren schwankt zwischen dem trockensten Alltagston und phantastischer Emphase. Jetzt bittet sie um Erlaubnis, ein Stück ihrer Rolle aus Wilhelms Drama »Die königliche Einsiedlerin« vortragen zu dürfen: »Man erlaubte es ihm, und es fing folgende Stelle aus der Königlichen Einsiedlerin, die er ihr gestern abgeschrieben hatte, sehr pathetisch vorzutragen an. Er ging in der Stube hin und her, ohne sonderlich auf sie acht zu haben, indem er an etwas anderes dachte.

> Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen,
> Denn mein Geheimnis ist mir Pflicht.
> Ich möchte Dir mein ganzes Innre zeigen,
> Allein das Schicksal will es nicht.
>
> Zur rechten Zeit vertreibt der Sonne Lauf
> Die düstre Nacht, und sie muß sich erhellen,
> Der harte Fels schließt seinen Busen auf,
> Mißgönnt der Erde nicht die tiefverborgnen Quellen.
>
> Ein jeder fühlt im Arm des Freundes Ruh,
> Dort kann die Flut der Klagen sich ergießen.
> Allein mir drückt ein Schwur die Lippen zu,
> Und nur ein Gott vermag sie aufzuschließen.

Wilhelm merkte nicht auf, wie sie die ersten Verse vortrug, doch da es an die letzten kam, sprach sie solche mit einer Emphase von Innigkeit und Wahrheit aus, daß er aus seinem Traume geweckt wurde und es ihm klang, als wenn ein anderer Mensch redete. Er war eben im Auf- und Abgehen weggewendet, er fuhr schnell herum, sah das Kind an, das, nachdem es geendigt hatte, sich wie gewöhlich beugte«[1]).

Hier werden unvermittelt vielverheißende Töne angeschlagen, die aber unfortgeführt wieder verklingen. Bei der Rezitationsübung redet plötzlich »ein anderer Mensch« aus Mignon, und das kann man weder verstehen, noch erwarten. Denn eine innere Beziehung zu Wilhelm fehlt noch völlig, ist doch kaum eine äußere vorhanden: Mignons Befreiung aus den Händen der Seiltänzer ist hier das Werk der Madame de Retti und hat vor Wilhelms Zusammentreffen mit den Schauspielern stattgefunden. Nur das Interesse an dem seltsamen Äußeren des Kindes hat ihn bisher angezogen, sich mit ihm zu beschäftigen, alle Szenen, die Mignons tiefere Neigung verraten, folgen erst nach, und das Lied »Kennst du das Land«, das in der theatralischen Sendung auch erst auf unser Gedicht folgt, hebt mit seinem verhüllten Geständnis an den G e b i e t e r, wie es hier dreimal heißt, die Wirkung des vorigen völlig auf.

In den Lehrjahren steht das Gedicht am Schlusse des 5. Buches,

[1]) Wilhelm Meisters theatralische Sendung, herausg. von Harry Maync, Stuttgart und Berlin 1911, S. 191.


Digitized by Google

jenes Buches, das einer Folge von dissonierenden Akkorden gleicht, die sich ohne Auflösung in immer neuen Dissonanzen steigern. Hier überstürzen sich die Ereignisse wirbelhaft, die Spannungen werden unerträglich, aber sie bleiben ungelöst, und der Leser muß sich mit einem gewaltsamen Ende begnügen, in dem er den neuen Anfang für den Helden ahnt. Der Tod von Wilhelms Vater scheint ihn zunächst auf eine feste Bahn zu bringen, indem er ihm die Möglichkeit gibt, sich endgültig mit Serlo zu verbinden, allein die Vision der Amazone beim Unterschreiben des Kontrakts und Mignons hindernde Hand lassen seine neue Laufbahn als einen Umweg vom eigentlichen Ziel erkennen. Die ernste Geschäftigkeit der Hamletaufführung wird durch die wunderbaren Umstände, die sie begleiten, aus der Sphäre der Sachlichkeit in die des Abenteuerlichen gehoben. Der Geist mit seinem prophetischen Schleier, die beängstigenden Gegensätze in Mignons Benehmen, der unbekannte nächtliche Besuch, der Brand des Theaters und der Wahnsinn des Harfners, das rätselhafte Auftauchen der vermeintlichen Mariane, all das bringt den Leser in die unruhigste Erwartung. Mit dem moralischen Niedergang der Schauspielergesellschaft wird auch Wilhelms äußere Stellung unhaltbar, und Aureliens ertrotzter Tod führt ihn mit neuen Aufgaben neuen Erlebnissen entgegen. Die kurze Ruhe, die der Aufenthalt bei dem Arzte des Harfners bringen könnte, wird durch den Bericht von den Schicksalen des Grafen und seiner Gemahlin zerstört, die Erkenntnis seiner Schuld stürzt Wilhelm in Verzweiflung. Die Bekenntnisse einer schönen Seele lassen neue Erschütterungen vermuten, und so scheidet der Leser wie der Held »unter tausend Gedanken und Empfindungen« aus der verwirrenden Fülle der Ereignisse. Was bedeutet nun das Gedicht Mignons am Schlusse gerade dieses Buches?

Die Einfügung des Gedichtes gleicht auf den ersten Blick einer ganz beziehungslosen, zufälligen und nicht sehr geschickten Anknüpfung: »Und so lassen wir unsern Freund unter tausend Gedanken und Empfindungen seine Reise antreten und zeichnen hier noch zum Schlusse ein Gedicht auf, das Mignon mit großem Ausdruck einigemal rezitiert hatte, und das wir früher mitzuteilen durch den Drang so mancher sonderbaren Ereignisse verhindert wurden.« Aber die tiefere Bedeutung der Stellung des Gedichts erkennt man, wenn man sie zu dem Goetheschen Symbolbegriff in Beziehung bringt, das Gedicht symbolisiert die Gestalt der Mignon im Roman. Wir haben hier ein besonders klares Beispiel für den Begriff des Symbols, wie Goethe ihn in dem Aufsatz »Philostrats Gemälde« aufstellt[1]). Alle Fäden, die die Gestalt Mignons

---

[1]) Goethes Werke. Herausg. im Auftrag der Großherzogin Sophie von Sachsen-Weimar 1889 ff. Bd. 49, S. 141.

Digitized by Google

im Roman tragen, sind zu einem Gebilde vereinigt, sie sind »ins Enge gezogen zu künstlerischem Zweck«, »ein im geistigen Spiel zusammengezogenes Bild« Mignons ist aufgestellt, und die zum Unterschied von der Allegorie geforderte »Identität des Gegenstandes« ist gewahrt, da das Gedicht sich auf den Ausdruck von Mignons eigenster Empfindungsweise beschränkt. Das Symbol kann als »zusammengezogenes Bild« an seiner Bedeutungsfülle erkannt werden, die eine Einheit von beziehungsvollen Mannigfaltigkeiten ist; die zu dem Bilde vereinigten Züge können nicht an sich betrachtet werden, sondern nur als Fäden, die nach allen Seiten in die Tiefen der innersten Zusammenhänge im Werke leiten. In dem engeren Zusammenhang des 5. Buches zunächst deutet das Gedicht in seiner Verkürzung in dem einmaligen Vortrag einen inneren Vorgang an, der die Ereignisse unbemerkt begleitet und ihnen doch einen Unterton gibt, es sind Mignons innere Kämpfe, ihre Entwicklung zu einem dem Erwachen der Seele nahen Zustand, nicht zu völligem Erwachen, denn wie dem ganzen Buche eine Auflösung verweigert wird, wie es ganz Spannung ohne Entspannung ist, so ist auch die Klärung und Erklärung Mignons in diesem Gedicht nur eine halbe Entlastung von den Beschwerungen der Seele, nur eine rätselhaft bleibende, kaum andeutende Enthüllung. Und das Echo in der Seele des Freundes bleibt aus; mit der eigenen inneren Krise beschäftigt, hört Wilhelm nicht das Flehen, das hier laut wird, und das Offenbleiben des 5. Buches durch dieses nur scheinbar schließende Gedicht ist wieder Symbol für Mignons leise, unendliche Klage, die es ungehört begleitet. Dieses neben den Ereignissen Hingleiten ist überhaupt bezeichnend für Mignon und ihr Verhältnis zu Wilhelm. Es ist schwer, in wenigen Worten den Gehalt der eigenartigen Schöpfung Mignon darzustellen, denn sobald man sie von einer Seite erfaßt zu haben glaubt, scheint sie sich in immer neuer Wendung der Darstellung zu entziehen. Sie bleibt ein unaufgelöstes Rätsel, ein Gemisch aus Übersinnlichkeit und Erdenschwere, aus sublimster Vergeistigung und stumpfer Kindlichkeit, aus Pathologischem und Naturhaftem. Es gibt wohl wenige so schwer verständliche Gestalten, und es ist bezeichnend, daß sowohl sentimentales Opernbedürfnis wie rationalistische Sucht nach Begreifen [1]) sich in derselben Form an ihr verging, daß nämlich beide darauf verfielen, sie in Italien, dem Lande ihrer Sehnsucht, mit Wilhelm zu vereinigen. Beide wollen ein Ende sehen, das abschließt und befriedigt, und man kann nicht deutlicher als in diesem Verlangen sein völliges Mißverstehen der Mignon be-

[1]) Vgl. Eugen Wolff, Mignon. Ein Beitrag zur Geschichte des Wilhelm Meister, München 1909.


Digitized by Google

weisen. Denn einerseits ist sie nur als Ausdruck eines Inneren und als seelische Intensität vom Dichter gezeichnet, und deshalb kann keine irgendwie äußerlich sich kundtuende Erfüllung ihr Ziel sein; anderseits ist sie wieder nicht so selbständig und um ihrer selbst willen da, daß sie etwa auf die gleiche Linie wie Wilhelm gestellt werden könnte, daß sich ihr inneres Schicksal mit seinem erfüllte. Wenn auch die Lehrjahre• sie in eine engere Beziehung zum Helden bringen als der Urmeister, so bleibt sie doch im letzten Grunde allein und verschlossen und strömt ihr Leben ohne Widerhall neben dem des Helden aus. Zwar lebt sie nur im Hinblick auf ihn und kann auch nur aus diesem Streben verstanden werden, aber er entfernt sich im selben Maße von ihr, wie sie sich ihm zu nähern sucht. Sie stillt dem verwundeten Wilhelm das Blut mit den eigenen Haaren, sie erkennnt in höchster Not Felix als seinen Sohn und rettet ihn für den Vater, sie nähert sich einem ganz innigen Verstehen seiner Aufgabe, als sie ihn hindern will, den Kontrakt mit Serlo zu unterschreiben, aber als er auf einer neuen Stufe neuen Helferinnen begegnet, geht sie fast bewußt in den Tod: »Laß es brechen,« sagt sie von ihrem Herzen, »es schlägt schon zu lange.«

Die neue Stufe aber erreicht Wilhelm, als er sich von Serlo weg zu den Männern des Turmes wendet, am Schlusse des 5. Buches, und hierdurch ist also mit innerster Folgerichtigkeit die Stelle bezeichnet, an der Mignon noch einmal zu Worte kommen muß, um ihre Bedeutung im ganzen Werke selbst auszusprechen, die in ihrer Entsagung besteht. Das Entsagen ist das Ziel der Dichtung, und die »Entsagenden« könnte ebensogut der Untertitel des ganzen Werkes wie der Wanderjahre sein. Daß es sich für Wilhelm um Lehrjahre der Entsagung handelt, bezeugen die ihm als Vorbilder begegnenden Personen, in deren Beziehungen zu ihm sich sein Schicksal vollendet, sie alle leben ihm Entsagung vor: Lothario durch seine Beschränkung auf die enge Heimat, sein »hier oder nirgends ist Amerika«, Jarno durch seine Verbindung mit Lydia, die »unter einer gewissen Bedingung« die Seine wird, Therese durch ihren in Tätigkeit überwundenen Verzicht auf Lothario und Natalie durch ihr ganzes Leben mit seinem Verzichtenwollen auf persönlich-egoistisches Glück. Die enge Beziehung, in die Mignon in den Lehrjahren zu Wilhelm gebracht wird, führt darauf hin, auch ihr die Entsagung zum Ziel ihres Daseins zu setzen. Und dies nur im Hinblick auf Wilhelm gelebte und als sinnvoll empfundene Dasein erhält seinen letzten Sinn in einer Entsagung, die der Stufe von Wilhelms Entwicklung, auf der sich sein und Mignons Leben kreuzen, genau entspricht: bevor er sich dem Bereich der Vollendung, dem Turm und seinen Bewohnern naht, lebt er ohne Klarheit über sich selbst in einem Schwanken zwischen sich auflehnendem Willen und dumpfer

Digitized by Google

Hingabe gegen das Schicksal, und das noch ungeformte Gebilde seines Lebens spürt nur Zwang von außen. Ein als Zwang empfundenes Verhängnis, das in den Gang ihres Lebens als etwas unheimlich Wesensfremdes eingreift, bedingt nun auch Mignons Entsagung, der Schwur drückt ihr die Lippen zu, und hier wird ihr zwiespältiger Charakter, dieses Gemisch aus zäher Energie und weicher Schwäche, ganz deutlich: der Schwur, den sie sich selbst aufzuerlegen und zu halten stark genug ist, erscheint ihr als das Gebot eines unerbittlichen Schicksals. Diese Verinnerlichung des Zwangs, der doch im Grunde selbstgewollt ist, verklärt die unterste Stufe der Entsagung und gibt der Gestalt Mignons neben der typischen und im Werk zweckhaften Bedeutung den unauflöslich individuellen Zug, der sie erst künstlerisch vollendet.

2. Nach diesen Erörterungen über die Bedeutung des Gedichts im Roman soll es nun selbst betrachtet werden. Zweckmäßig beginnt die Betrachtung zunächst mit dem in seinen Wirkungsmitteln dem Musikalischen am entferntesten gelegenen Gebiet des Dichterischen, dem gedanklich-inhaltlichen Ablauf. Hier bestätigt sich die für die ästhetische Betrachtung grundlegende Erkenntnis des korrelativen Verhältnisses von Form und Inhalt und die der Relativität dieser beiden Begriffe. Was von einem Standpunkt aus Form ist, kann wieder als Inhalt für eine neue Schicht von Beziehungen angesehen werden: kann man den Gedankenablauf des Gedichts als eine Formung oder Formulierung der Mignongestalt überhaupt auffassen, so wird er doch wieder Inhalt, an dem die gestaltende Kraft der sprachlichen Kunstform und schließlich auch der Komposition sich auswirken kann.

Für jemand, der den Roman nicht kennt, muß das Gedicht fast unverständlich bleiben, und auch dem Leser wird erst später durch den Bericht des Arztes über den nächtlichen Besuch manche Wendung einleuchtend. Mignon, das Rätsel, drückt sich in Rätseln aus, denn die parataktischen Aneinanderreihungen und die sprunghaften Fortschreitungen der Gedanken geben dem Gedicht etwas Dunkles, Geheimnisvolles und Vielsagendes: hier drängt die Not der von widerstreitenden Empfindungen zerrissenen Seele nach Ausdruck und Gestaltung, und doch kommt es fast nur zu einem unzusammenhängenden Gestammel, und »das Beste wird nicht deutlich durch Worte«. Und nun ist dieses zwiespältige Gebilde in eine Form von klassischer Einfachheit gebannt, doch ohne von seiner Lebendigkeit einzubüßen, und trotzdem man den gedanklichen Ablauf des Gedichts in streng symmetrischer Kurve »graphisch darstellen« kann, drängt sich die innere Belebtheit beim ersten Erfassen auf. Sollte es hier angemessen sein, von Widerspruch zwischen Inhalt und Form zu reden? Besteht er wirklich für den Genießenden? Denn nur das kann ja der Maßstab der

Digitized by Google

Besinnung über das Kunstwerk sein. Man kann hier vielmehr jenes merkwürdige Verhältnis feststellen, das sich besonders in der Ästhetik der Dichtkunst oft finden läßt, jene Möglichkeit der zwiefachen Einstellung, die Tatsache, daß etwas »eins und doppelt« ist, die Goethe selbst als tief bedeutsam empfand und im Blatt des Gingobaumes dargestellt sah.

Es gilt nun, die Behauptung von der Symmetrie des Gedichts zu erweisen.

Die erste und die dritte Strophe zerfallen in zwei deutlich getrennte Hälften, während die zweite Strophe einen breiten, einheitlichen Mittelbau bildet. In der ersten Strophe bilden die erste und zweite Zeile, wie die dritte und vierte, je eine Satzverbindung, in der der zweite Hauptsatz durch ein Bindewort dem ersten logisch untergeordnet wird und Gegensätzliches anschließt. Der seltsame Wunsch nach Befehl in der ersten Zeile wird mit dem Hinweis auf die Pflicht begründet: die innere Unsicherheit, die in heiß mich schweigen sich kaum verbirgt, wird durch die energische Berufung auf die geheimnisvolle Pflicht vertrieben. Doch schon hat diese Willensanstrengung wieder alle Kräfte verzehrt, in der dritten Zeile, der rückhaltlosesten des ganzen Gedichts, bricht das unterdrückte Gefühl nach außen, aber seine unverhüllte Offenheit wird in der vierten Zeile sofort wieder durch das Bewußtsein von der Übermacht des Schicksals zum Schweigen gebracht. Die Gedanken gehen in dieser Strophe von dem schwankenden Inneren nach außen zur Pflicht, um nach einem kurzen beglückenden Untertauchen im tiefsten Empfinden wieder vor dem Schicksal, dem unerbittlich Äußeren, halt zu machen. Und nun fliehen die Gedanken in die äußere Welt und suchen dort die Lösung des inneren Zwiespalts und Erklärung der Not. Aber Mignons Suchen bleibt vergeblich, denn in den Schranken ihres eigenen Schicksals befangen findet sie, daß aller Kreatur das gewährt ist, was ihr versagt bleibt.

Die Doppelheit der zweiten Strophe, die sich ja auch in zwei mal zwei Zeilen teilen läßt, ist von ganz anderer Art, als die der ersten und dritten Strophe. Während nämlich in diesen beiden zwischen den Zeilenpaaren eine Wendung im gedanklichen Ablauf liegt, enthalten hier die beiden Paare zwei Bilder, die Gleiches ausdrücken, und die Einheit der Strophe wird neben dieser Gleichheit des Inhalts in den Hälften durch den Chiasmus der Gedanken aufs neue bestätigt: in den beiden mittleren Zeilen, im Kern der Strophe stehen die Erfüllungen von Mignons Sehnsucht, die Lösungen des Festen, das Erhellen der finsteren Nacht und das Sichaufschließen des harten Felsens, während das, was sie mit der Umwelt glückbringend verbindet, die siegreiche Sonne und die beschenkte Erde, sie auch äußerlich einschließen.

Digitized by Google

Lag zwischen der ersten und zweiten Strophe die gedankliche Wendung zur Außenwelt, so liegt dem symmetrischen Bau des Gedichts entsprechend zwischen der zweiten und dritten Strophe wieder eine Wendung nach innen. Aber diese Wendung nach innen wird gleichsam verzögert, und der Blick in die Wirrnisse des eigenen Herzens furchtsam unterlassen, und es ist nur das Menschliche im allgemeinen, dem sich die Gedanken von ihrer Suche in der als beseelt empfundenen Natur wieder zuwenden. Wundervoll ist in den beiden ersten Zeilen der dritten Strophe das Eigenartige in Mignons widerspruchsvollem Empfinden ausgedrückt: die Ruhe im Arm des Freundes, die sie ersehnt, ist die hinströmende Klage, die Entfesselung der bedrückten Seele, Bewegung nach gewaltsamer Erstarrung. Aber das Glück wird ihr nicht zuteil, und wie dem rückhaltlosen Wunsche zu Anfang stellt sich hier auch der verhüllten Sehnsucht das Schicksal gegenüber. Die beiden letzten Zeilen sind hier nicht so scharf abgetrennt wie in der ersten Strophe, schon das Bindewort (allein) weist darauf hin; doch ist die Angliederung immerhin keine einfache Fortführung und die Zweiteilung der Strophe bleibt noch immer deutlich, und ihre Verbindung liegt in der tieferen Schicht des Gefühlsmäßigen: eine Logik des Herzens siegt über den Verstand, dieser würde den anderen glücklichen Menschen sogleich das eigene Ich entgegensetzen; Mignons Ich ist aber nicht mehr stark genug zu dieser Selbständigkeit, sie ist ganz eingenommen von dem Gedanken an ihre Pflicht. Und das äußere Zeichen dieser Pflicht, der Schwur tritt ihr auch zuerst über die Lippen. Im Urmeister lautet die Zeile: Allein mir drückt ein Schwur die Lippen zu, und an diesem einen konkreten Beispiel kann die vorhin aufgestellte Behauptung über das Verhältnis der theatralischen Sendung zu den Lehrjahren aufgezeigt werden. Die erste logisch bessere Fassung wirkt blaß, denn hier wird der Schwur fast gleichgültig und nebensächlich berührt, jedenfalls fehlt der Zeile die innere Wucht der späteren Fassung. Uebrigens wird diese Stelle noch in anderem Zusammenhange erwähnt werden müssen. Auch die beiden letzten Zeilen werden von einem Gegensatz beherrscht, dem Schwur steht der Gott gegenüber, dem Zudrücken das Aufschließen. Dieser Gott aber ist keine Hoffnung und Verheißung, die Berufung auf ihn ist das Eingeständnis der Unmöglichkeit einer Rettung, ist der Ausdruck dafür, daß Mignon an der Entsagung zugrunde geht. — Kurz gesagt ist der Gedankenablauf des Gedichts eine Symmetrie von Gegensätzen, was dem starr erscheinenden Schema der Zweiteilung jene innere Belebtheit gibt, wie sie dem inneren Kampfe Mignons entspricht, der sich hinter starrer Zurückhaltung verbirgt.

3. Bei der Betrachtung des Rhythmus finden wir diese formbelebende innere Bewegung wieder. Wenn man das Gedicht ohne aus-

Digitized by Google

geprägten Vortrag einfach nach der Wortbetonung liest, so bemerkt man im wesentlichen einen regelmäßigen Wechsel von unbetonten und betonten Silben, also einen jambischen Vers, der in den Versen Strophe I, 3 u. 4, II, 1 u. 4, III, 1 u. 4 sich am ungezwungensten ergibt; in den übrigen Versen sind bei jambischer Lesung leichtere oder schwerere Widerstände zu überwinden. Aber gerade an diesen Widerständen kann man die Art und den Grad der rhythmischen Bewegtheit als Ausdruck des inneren Lebens erkennen. — In seiner »deutschen Verslehre« stellt Saran den Satz auf, daß das Metrum eines Gedichts »erst Ergebnis eines Kampfes und Kompromisses zwischen der Sprache und einer zu erschließenden unelastischen Form« sei (a. a. O. S. 135). Stellt man also zunächst diese unelastische Form der natürlichen Schallform der Rede gegenüber, so hat man auf beiden Seiten einen sicheren Ausgang, und die von Fall zu Fall verschiedenen Vereinigungen werden einen festen Maßstab der Beurteilung bekommen. Das Schema für unser Gedicht ist der jambische Fünffuß. Ich wähle diesen Ausdruck, trotzdem die moderne deutsche Metrik die Anwendung der griechischen Metrabenennungen auf die deutsche Dichtung verpönt. Die modernen Metriken sind aber noch so wenig einheitlich, selbst in ihren grundlegenden Bezeichnungen, daß es doch tunlich scheint, für eine vorläufige Orientierung über das Schema die alten Bezeichnungen anzuwenden, weil sie einigermaßen unmißverständlich sind. Und dann darf man noch eins nicht vergessen: zu Goethes Zeiten wollte man »Jamben« schreiben, den metrischen Kanon der Zeit finden wir später in Vossens »Zeitmessung der teutschen Sprache«, in der genaue Regeln die Schwereverhältnisse der deutschen Sprache wie die Quantitäten der Antike zu fassen suchen. Auch braucht man damals unbedenklich die Ausdrücke »kurz« und »lang« für »leicht« und »schwer«, man vergleiche z. B. Schillers Bemerkung zu unserm Gedicht (an Goethe, 11. August 1795): »In dem Gedicht am Schluß haben Sie ein Wort lang gebraucht, das durch die Stellung notwendig kurz wird, und ein Zeitwort kurz, das lang bleiben muß.« Hält man dieser Bemerkung Schillers eine Stelle aus Sarans deutscher Verslehre entgegen, so wird man sehen, was die damalige Metrik in ihrer Methode prinzipiell von der neuen unterscheidet. Saran sagt: »Bei guten Versen darf das natürliche, nicht reflektierende Sprachgefühl des Hörers von einem Gegensatz des Metrums zur Schallform der Sprache nicht das geringste merken. Es merkt auch tatsächlich nichts davon. Alle solche Widersprüche sind nur scheinbar: sie lösen sich sofort, wenn man dem Vers seine ihm zukommende Sprechart, die so gut wie immer ethisch gefärbt ist, gibt.« Blieb man also früher bei dem Erschließen des starren Schemas stehen und erklärte von ihm aus dogmatisch alles für falsch, was sich ihm

Digitized by Google

nicht fügen wollte, so muß heute der Metriker seine Aufgabe darin sehen, gerade auch die Abweichungen vom Schema aus dem durch den Sinn erschlossenen Ethos des Gedichts zu erklären. In unserem Gedicht weist schon die bis auf eine Ausnahme (der Sonne Lauf) eingehaltene Wortfolge der ungebundenen Rede darauf hin, daß man vom Standpunkt eines strengen Schemas aus eine beträchtliche metrische Differenzierung antreffen wird, eine gewisse Kunstlosigkeit und Unmittelbarkeit des Ausdrucks ist mit der metrischen Form scheinbar im Streit. Gleich der erste Vers zeigt zwei sehr bedeutsame Durchbrechungen des Schemas: am Anfang steht eine schwere metrische Drückung einer akzentuellen Hebung und eine metrische Erhebung einer akzentuellen Senkung, außerdem fehlt ein Fuß. Metrische Drückung und Erhebung sind die genauen Bezeichnungen des sogenannten Widerspruchs zwischen Wortakzent und Metrum. (Vgl. Saran S. 210.) Hier entsteht also die Aufgabe, den Widerspruch zu erklären, zugleich ist seine Existenz ein Hinweis dafür, daß wirklich etwas Besonderes ausgedrückt werden soll, wenigstens bei rhythmisch feinempfindenden Dichtern. In der Tat lassen sich hier beide »Unregelmäßigkeiten«, die metrische Drückung und das Fehlen eines Fußes sogar aus demselben Grunde erklären. Mignon beginnt ihre Klage stockend und zögernd, denn sie muß fürchten, sich zu verraten, wenn sie ihr Schweigen bricht. Sie hat zu Anfang noch nicht den freien Fluß in der Äußerung, und die Wörter fallen wie schwere vereinzelte Tropfen von ihren Lippen: Heiß mích nicht réden. Die Anfangsworte enthalten das Thema des ganzen Gedichts, den Befehl und das Ich, das Außen und das Innen, den Zwang und das Leiden, und ihre metrische Ausgleichung und Erhebung auf den gleichen Schweregrad ist nur Symbol für die Gleichheit ihrer Bedeutungsfülle. Der enge Anschluß des zweiten Verses verbietet es, den scheinbar fehlenden Fuß als gedankliche Pause ans Ende des Verses zu verlegen; die Pause liegt vielmehr in der Mitte: »Heiß mich nicht reden — — heiß mich schweigen«. Genauer gesprochen fehlt also die Hebung des dritten und die Senkung des vierten Fußes. Hier haben wir ein ganz reines Beispiel für eine rhythmische Pause, d. h. eine Pause, die wirklich rhythmische Werte ersetzt und mit dieser Rolle wesentlich zum Verständnis des Ethos im Gedichte beiträgt. Denn sie malt ebenso wie die metrische Ausgleichung am Anfang das Stocken, das langsame gewichtige Sprechen, das Ringen nach dem Wort und die Furcht vor unverhülltem Ausdruck. Das angemessene Ethos stellt also in diesem ersten Vers seine genaue Entsprechung zum dritten wieder her, denn in dieser Strophe entsprechen sich metrisch Vers 1 und 3 einer- und 2 und 4 anderseits. Zwar greift der zögernde Gang des ersten Verses noch auf den Anfang des zweiten

Digitized by Google

über, die metrische Ausgleichung »Heiß mich« klingt in der nicht ganz so vollständigen »Denn mein« noch leise nach, aber eine viel stärkere Entsprechung bindet die Zeilen 2 und 4 zusammen, beide haben nur vier Füße und fallen mit dieser Eigentümlichkeit gemeinsam aus dem Schema heraus. Die Bedeutung dieser Verkürzung um einen Fuß ist aus dem Sinn der Verse ersichtlich: der Zwang des Geheimnisses und die Erbarmungslosigkeit des Schicksals fordern dieses harte und plötzliche Aufhören. Und der innere — streng symmetrische — Bau der beiden Verse weist nochmals auf ihre Zusammengehörigkeit hin. Im Anfang scheinen sich die Zeilen zu glattem Fluß zu entwickeln, bis zur fünften Silbe strömen sie in einheitlicher Linie dahin, die dann aber in einer deutlichen Zäsur abbricht, und der Schluß der Verse ist beide Male durch drei einsilbige Wörter ausgefüllt, die den anfänglichen Aufschwung gewaltsam hemmen.

Das Tempo der ersten Strophe ist außerordentlich fein abgetönt, seine Abwandlungen stehen in engster Beziehung zum rhythmischen Verlauf. Dem stockenden Anfang muß ein langsames Tempo entsprechen, und in der Tat erfordern die beiden ersten Verse gewichtiges langsames Sprechen schon wegen der Ausfüllung ihrer meisten Senkungen durch selbständige einsilbige Wörter, deren Bedeutungserfülltheit keine leichte Lesung zuläßt. (Heiß, nicht, mich Denn, [... nis] mir.) Diese Beziehung des Tempos zum Ethos gibt übrigens noch eine neue Bestätigung dafür, daß man berechtigt ist, ein Jambenschema zugrunde zu legen. Man könnte nämlich zunächst versucht sein, den Anfang des ersten wie des zweiten Verses daktylisch zu lesen (Hēiß mĭch nĭcht, Dēnn mĕin Gĕ...). Wir werden dieser Auffassung in Schuberts Komposition begegnen. Täte man das, so käme man aber zuerst in ein viel zu schnelles Tempo hinein, die zweite Hälfte der Verse würde unerträglich nachschleppen, und ein Übergang zu den unzweifelhaft »jambischen« Versen 3 und 4, ja eine Beziehung zu dem ganzen übrigen Gedicht, wäre unmöglich. Liest man aber die Verse 1 und 2 in Jamben mit stark beschwerter Senkung, sozusagen in steigenden Spondeen, wie Voß es ausdrückt, so erhält man, da nur Gleichheit der Gattung Verschiedenheit der Art erkennen läßt, erst die Möglichkeit, den wirkungsvollen Tempogegensatz zum dritten Verse auszudrücken. Seinem Inhalt entsprechend strömt dieser Vers in zwingender Einheitlichkeit dahin, die geringe Zäsur nach d i r kann fast völlig vernachlässigt werden, und durch die leichten Senkungssilben ist ein deutliches accelerando bedingt. (Ich, ... te, mein[1]), ... zes, ... re.) Der letzte Vers ist seinem Sinne gemäß re-

[1]) Hier vor dem stark betonten gan ... viel leichter als in Vers 2 vor Ge ..., ein Beispiel für die Relativität des metrischen Gewichts.

Digitized by Google

tardierend, sowohl durch den Spondeus Schicksal, als auch durch die deutliche Zäsur. Hier ist übrigens noch zu bemerken, daß der strophenschließende Charakter des vierten Verses besonders hervortritt, wenn man ihn genauer mit dem ihm entsprechenden zweiten vergleicht. Schicksal ist unzweifelhaft ein deutlicherer Spondeus als (Ge)-heimnis, und durch diesen Zwang zum ritardando wird der Übergang zu den schroffen drei Einsilblern gemildert, noch mehr trägt zu dieser Milderung allerdings der Klang der Vokale und Konsonanten bei, man vergleiche daraufhin die Silben ... nis ist mit ... sal will. Hier ist also bei aller Gleichheit in dem schweren rhythmischen Gange eine klangliche Verschiedenheit vorhanden, und die sanftere Kadenz des vierten Verses bildet einen befriedigenden Schluß.

In der zweiten Strophe überwiegt beim unbefangenen Lesen zunächst der Eindruck der Einheitlichkeit. Er wird von dem durchgehend klaren jambischen Rhythmus hervorgebracht und durch die in allen vier Versen an entsprechender Stelle stehende Zäsur noch verstärkt. (Für den vierten Vers wird die Behauptung über die Zäsur weiterhin noch begründet werden.) Doch entdeckt die genauere Beobachtung auch hier jenes Anschmiegen des Rhythmus an die Bedeutung, das die erste Strophe auszeichnete. Die Bilder der Außenwelt drängen sich so unwiderstehlich auf, daß gleich zu Anfang die Fassungskraft des einzelnen Verses nicht ausreicht; das Enjambement vom ersten zum zweiten Vers schildert das Hingenommensein von dem Bilde des ersehnten Glücks. Bis zu dem Worte Nacht fließt die Strophe in kaum unterbrochener Linie (Zäsur nach Zeit nur leicht) und schnellem Tempo (vgl. die leichten Senkungssilben Zur, ... ten, ... ver, der, ... ne, Die, ... stre, wie in I, 3), dann aber tritt eine nach diesem langen Abschnitt doppelt wirksame, plötzliche und schwere Stockung ein, denn nun kommt bedeutsam hervorgehoben das erste Beispiel der Erfüllung von Mignons Sehnsucht: und sie muß sich erhellen. Die Wörter: und sie muß sich widerstreben der Einfügung in das Jambenschema, hier wiederholt sich genau die metrische Drückung und Erhebung des Anfangs Heiß mich nicht und zwar aus innerstem Grunde, denn das merkwürdige Paradoxon des Anfangs, der Wunsch nach dem Befehl spiegelt sich hier wider: die Nacht wird zur Auflösung in den hellen Tag, zur Hingabe an das Glück gezwungen. — Die Nebenordnung der beiden Bilder in dieser Strophe und damit die besondere Art ihrer Einheitlichkeit wird mit den metrischen Mitteln stark betont. Es ist wohl kein Zufall, daß die beiden Bilder: die f*i*nstre N*a*cht, der h*a*rte F*e*ls übers Kreuz durch den Klang ihrer Hauptvokale verbunden sind. Und die Zäsur nach Fels entspricht in ihrer Schwere fast derjenigen nach Nacht, und auch im dritten Vers wird die Auflösung des Starren

Digitized by Google

durch eine metrische Drückung (schließt sei[nen]) hervorgehoben. Gedanklich weist die zweite Hälfte trotz oder neben ihrer engen Bindung an die erste schon auf den dritten Vers hin, in dem die Hingabe zum ausgesprochenen Wunsch wird: die finstre Nacht mußte sich erhellen, der harte Fels schließt freiwillig seinen Busen auf. Von diesen Betrachtungen aus gewinnt man auch die Erklärung für die Verlängerung des letzten Verses; bei dem beglückenden Bilde von dem harten Fels, der sein Inneres hinströmen läßt, verweilt Mignon länger, sie trennt sich nur zögernd von diesem nach außen gerichteten Traum und blickt ungern wieder auf die Menschen und die eigene Not. Formal läßt sich übrigens mit Bestimmtheit sagen, daß der vierte Vers kein Alexandriner, sondern ein jambischer Fünfer mit vorgeschlagenem Auftakt ist: das beweist die strenge Symmetrie der vier Verse von der Zäsur an, wir haben bei Vernachlässigung des Mißgönnt jedesmal vier Silben nach dem Schema 1 plus 2 plus 1 vor der Zäsur, und die vier zweisilbigen Wörter zeigen im Vokalismus und Konsonantismus genaueste Übereinstimmung, man beachte die kurzen Vokale, die r, die Dentale der zweiten Silben, vor denen jedesmal mindestens ein Konsonant steht; der strenge und rauhe Charakter dieser vorderen Vershälften steht im Gegensatz zu dem weicheren Konsonantismus und der reicheren vokalischen Färbung der zweiten Hälften, und für den sanften Ausgang der Strophe ist es bezeichnend, daß im letzten Verse die Weichheit die Härte nicht nur gegensätzlich mildert, sondern ganz umschließt, denn das Wort Mißgönnt gehört zu den klanglich weichen Elementen der Strophe. Das Tempo dieser Strophe ist mannigfach abgestuft; der in einen Atemzug zusammengefaßte Ansturm der ersten anderthalb Verse ist schon erwähnt worden; aus dem Stocken vor der zweiten Hälfte des zweiten Verses ergibt sich ein ritardando, das sich durch das sinnhervorhebende Stakkato und die Zäsur des dritten Verses bis in diesen fortsetzt, während der letzte Vers durch sein legato wieder eine sanft fließende, wenn auch nicht schnelle Bewegung erhält.

Diese Bewegung leitet zur letzten Strophe über, der Ausdruck stiller Wehmut beherrscht die beiden ersten Verse, in denen nur die leise metrische Drückung Dort kann wie ein Seufzer bemerkbar wird. Die Senkungen sind leicht, Zäsuren kaum zu merken. — Eine letzte starke Belebung, die fast wie eine Auflehnung wirkt, durchzieht den dritten Vers, der Schwur tritt noch einmal bedeutsam hervor, auf dem Tongipfel des Verses, gleichsam hinaufgeschleudert durch das schnelle Allein ein mit seiner beschleunigenden Diplologie und getrennt von dem zweiten Teil des Verses durch eine scharfe Zäsur, die durch die folgende metrische Drückung drückt mir noch verstärkt wird (vgl. Fels schließt sei...). Auch der vierte Vers hat diesen anfänglichen

Digitized by Google

Aufstieg und die Zäsur nach der vierten Silbe, aber seiner Stellung am Schluß entsprechend ist hier die Kadenz sanfter, die Zäsur weniger tief durch die folgende unbetonte Silbe (ver . . .), und der Fluß der jambischen Reihe wird in ihr nirgends eigentlich unterbrochen.

4. Mit der Darstellung des rhythmischen Verlaufs haben wir die »lautliche Kunstform« aber noch nicht völlig erschöpft. Kann man in einem einigermaßen verständlichen Bilde die rhythmische Gliederung die Zeichnung nennen, so fragt es sich nun, was in dem dichterischen Gemälde etwa der Farbe entspricht. Um ohne Bild zu reden: es erhebt sich die Frage, ob die Poesie außer dem Rhythmus noch einen ebenso vergleichbaren Faktor mit der Musik gemeinsam hat. Es ist bekannt, daß von E. Sievers und seinen Schülern der Terminus »Sprachmelodie« geprägt worden ist und diese als wesentlich gliedernder Faktor der Schallmasse angesehen wird. Wenn hier eine Anwendung der Sieversschen Ergebnisse auf diesem Gebiete unterlassen wird, so geschieht es mit Absicht. Man wäre dazu nur auf Grund selbständiger eingehender Untersuchungen imstande, die mir fehlen. Außerdem bestehen für denjenigen, der keine Gelegenheit hat, mit Vertretern dieser metrischen Schule in Berührung zu kommen, sehr große Schwierigkeiten, er ist auf die Schriften angewiesen, und es ist ohne weiteres klar, daß vieles an dieser Metrik die Grenzen der schriftlichen Mitteilbarkeit überschreiten muß. Aber auch in dem Mitgeteilten, selbst in den Grundbegriffen, liegen für den Fernerstehenden noch viele Probleme verborgen, die dem Eingeweihten entweder gar nicht zum Bewußtsein kommen, oder ihm in der Praxis gelöst scheinen. Nach solchen Erwägungen behalte ich es mir vor, in einer besonderen Arbeit meine Stellungnahme zur Sieversschen Metrik im einzelnen zu rechtfertigen. Es wird hierbei im wesentlichen auf eine Zusammenstellung von Fragen über die Hauptbegriffe und ihre gegenseitige Zuordnung hinauskommen[1]). Im folgenden wird das Augenmerk auf einen Faktor der poetischen Sprache gerichtet, der in den Aufstellungen von Sievers und Saran eine verhältnismäßig untergeordnete Rolle spielt, er wird als »das Euphonische des Textes«, als eine Unterabteilung des Rhythmus aufgefaßt und deckt sich zum Teil mit dem, was Saran unter Sprachklang versteht; an einer Stelle der Verslehre (S. 5) wird dem Sprachklang eine verhältnismäßig große Selbständigkeit gegenüber den sonst eng verbundenen Elementen des Rhythmus eingeräumt, aber diese Andeutung wird nicht weiter ausgeführt. Es soll hier von dem die Rede sein, was die unreflektierende Empfindung jedes Menschen zunächst als Wohlklang der Sprache zu

[1]) Scharfe Angriffe hat der Sieverssche Begriff der Sprachmelodie übrigens erfahren durch Julius Tenner, vgl. seine Abhandlung Über Versmelodie im 8. Band dieser Zeitschrift. Seiner Kritik stimme ich in der Hauptsache bei.


Digitized by Google

bezeichnen pflegt und was beruhend gedacht wird auf der besonderen, durch die Wortwahl bedingten Anordnung und Zusammenwirkung der durch die Vokale und Konsonanten der Schriftsprache symbolisierten Sprachlaute. Daß dieser Bestandteil der poetischen Sprache wesentlich unabhängig ist von den Höhen- und Tiefenabstufungen, dem Hauptmerkmal der Sieversschen Sprachmelodie, beweist die Tatsache, daß eine bewußt in möglichst gleichbleibender Stimmtonhöhe vorgetragene Dichtung nichts von diesem besonderen Klangreiz einbüßt. Es wird hier zunächst davon abgesehen, für dieses Element der poetischen Sprache einen aus der Musik herübergenommenen Ausdruck anzuwenden. Daß der Ausdruck »Rhythmus« einen gliedernden Faktor sowohl der Poesie als der Musik bezeichnen kann, liegt an seiner Weite, denn es ist ja eben »jede als solche wohlgefällige Gliederung sinnlich wahrnehmbarer Vorgänge« Rhythmus (Saran a. a. O. S. 138) und seine grundlegende Bedeutung ist nicht auf Musik und Poesie beschränkt. Hier liegt keine Begriffsübertragung aus einem Gebiet in das andere vor, und die Arten sind eng genug miteinander verwandt, um den Gattungsnamen zu rechtfertigen. Es wird also kein Terminus für das Gemeinte geschaffen, sondern versucht, ihn aus der Beschreibung zu gewinnen.

In einer Abhandlung in den Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker hat Woldemar Masing (Sprachliche Musik in Goethes Lyrik Qu. u. F. CVIII, 1910) eine Auffassung von demjenigen Element der Sprache, das außer dem Rhythmus das Musikalische an ihr ausmacht, vertreten, die sich in einigen Zügen mit der hier ausgeführten Ansicht deckt; seine Auffassung kennzeichnet folgende Stelle: »... in der sprachlichen Musik, auf welche die moderne Kunstlyrik angewiesen ist, ist die Klangfarbe das wesentlichste, die Tonhöhe dagegen das unwesentlichste Element, während in der Tonmusik gerade das umgekehrte Verhältnis stattfindet. Ein Beispiel mag diesen Gegensatz zwischen beiden Arten von Musik veranschaulichen. Wie das tonmusikalische Kunstwerk, das für ein bestimmtes Instrument gesetzt ist, bei dem Arrangement für ein anderes Instrument oder für ein ganzes Orchester trotz der durchgängigen Veränderung der Klangfarben noch wesentlich dasselbe bleibt, aber schon bei geringen Veränderungen seiner Tonhöheverhältnisse zu einem wesentlich anderen wird, so bleibt das sprachmusikalische Ganze einer Dichtung beim Vortrage durch verschiedene Rezitatoren trotz aller Modifikationen der Tonhöheverhältnisse, die durch die Verschiedenheit ihrer persönlichen Auffassung bedingt sind, in seinem Wesen unverändert, wird aber bei der Übersetzung in eine fremde Sprache selbst dann, wenn in ihr die Gliederung des Originals und das Schema seiner Reimverschlingung

Digitized by Google

die denkbar genaueste Wiedergabe finden, durch die Veränderung der lautlichen Klangfärbung allein schon zu einem wesentlich anderen. Allerdings kann im Munde verschiedener Rezitatoren die Klangfärbung der Sprachlaute ebensowenig wie die Betonungsweise absolut gleich sein; aber gegenüber dem objektiv feststehenden Wesen der Lautfarben sind deren zufällige Modifikationen so geringfügig, daß sie für das Wesen der betreffenden sprachmusikalischen Melodie noch weniger in Betracht kommen können, als die der Betonung.« Besonders beachtenswert erscheint ein Punkt: die Berufung auf die größere Objektivität der Lautfarben der Sprache gegenüber ihren Tonhöheverhältnissen. Ist man der Ansicht, daß die Begriffe »objektiv« und »subjektiv« einerseits relativ, vom Standpunkt der Betrachtung abhängig sind, und daß anderseits die objektivere Stufe einen größeren Wert für die Erkenntnis darstellt[1]), so muß man allerdings den vom Dichter unzweifelhaft fester als die Sieverssche Sprachmelodie niedergelegten »Lautfarben« einen Vorrang für die stilistische Betrachtung zuerkennen. Der Einwand, daß man sich bei den durch die Schriftsprache überlieferten Laute auf Elemente stützt, die denen der lebendigen Schallmasse des Vortrags nicht entsprechen, ist nicht stichhaltig, denn für den kunstgemäßen Vortrag der modernen Poesie besteht die Forderung einer ausgleichenden Sprechart, wie sie z. B. in der deutschen Bühnenaussprache niedergelegt ist, an der das Wesentlichste die Erfüllung einer eindeutigen, allgemeinverständlichen Wiedergabe der Sprachlaute ist. Außerdem bleiben auch bei dialektisch verschiedener Färbung die relativen Ausdrucksunterschiede besonders der Vokale bestehen, im Anfang des ersten Psalmes nach der Lutherschen Übersetzung: »Wohl dem, der nicht wandelt im Rate der Gottlosen«, wird wohl immer die Symmetrie der vom dunklen o über das mittlere e zum aufhellenden a aufsteigenden und wieder absteigenden Klanglinie empfunden werden. — Merkwürdigerweise beschränkt Masing sich im Verlauf seiner Abhandlung im wesentlichen auf die Betrachtung der Vokale und unter diesen fast nur auf die Vokale der Reimsilben als der eigentlichen Tonstellen des Gedichts. Diese Beschränkung ist ebenso willkürlich, wie aus seinen eigenen Grundsätzen unverständlich, nach denen er natürlich das Vorhandensein des ästhetischen Klangreizes in reimlosen Dichtungen nicht ablehnen kann; er gibt denn auch selbst (S. 69 ff.) in »Freudvoll und leidvoll« ein Beispiel, in dem gerade andere als die Reimsilbenvokale die Träger der Einheit schaffenden Klangmelodie sind. Erst am Schlusse seiner Abhandlung geht er zu einer uneingeschränkteren Betrachtung über und faßt seine Beobachtungen folgendermaßen zusammen (S. 78—79): »Die besprochenen Beispiele

[1]) Vgl. E. Cassirer, Substanzbegriff und Funktionsbegriff Kap. 6.


Digitized by Google

werden hoffentlich genügen, um zu zeigen, worauf im wesentlichen die musikalische Wirksamkeit derjenigen unter Goethes Dichtungen beruht, deren Inhalt Veranlassung gibt, das melodische Element der gebundenen Rede vor dem rhythmischen, dem plastischen und dem gedankenhaften zu bevorzugen. Es ist ein Hinübergreifen der sprachlichen Melodik, die sonst auf die Verschlingung der Schlußreime in den einzelnen Strophen beschränkt zu sein pflegt, über diese Schranke nach zwei einander entgegengesetzten Richtungen hinaus, indem verbindende Gleichklänge von der einen Strophe aus über die andere und von den Versschlüssen aus ins Innere der Verse hinein sich verbreiten, und zwar in Anordnungen, deren Gesetzmäßigkeit derjenigen der Endreimverschlingung in ihrem Prinzip entspricht. Da alle einzelnen Gleichklänge, die auf diese Weise den melodischen Eindruck der Endreimverschlingung unterstützen, in viel schwächerem Grade wirken, als diese Endreimverschlingung selbst, so bleibt ihre Sonderwirkung ebenso leicht unterhalb der Schwelle des Bewußtseins liegen, wie die der harmonischen Obertöne, die sich in der Tonmusik den mit bewußter Absicht verwendeten Tönen zugesellen; dem aber widerspricht es durchaus nicht, daß sie in ihrem Zusammen mit der Endreimverschlingung und miteinander eine starke Wirkung auszuüben imstande sind, die gerade deshalb, weil sie unmittelbar bloß die Stimmung, nicht aber das Bewußtsein des Genießenden trifft, nur um so mehr Anspruch darauf hat, als spezifisch musikalische Wirkung zu gelten.« Aus der Fülle der hier verborgen liegenden Probleme sei nur eins herausgehoben: Masing ist also der Meinung, daß das sogenannte melodische Element der Sprache dann am stärksten hervortritt, wenn Rhythmus und gedankliche Fülle weniger ausgeprägt sind. Eine solche prinzipielle Trennung der Elemente der Dichtersprache ist nicht möglich. Dogmatische Festlegungen können auch hier, wie auf allen Wissensgebieten, nur zu leicht dazu verleiten, den Blick für die unerschöpfliche Mannigfaltigkeit der empirischen Realität in ihren möglichen Zusammenstellungen abzustumpfen. Man kann wohl Elemente oder Schichten der poetischen Sprache aufzeigen, aber einschränkende Gesetze über ihre Zusammenstellungen aufzurichten widerspricht der »prinzipiellen Unabschließbarkeit« (Cassirer) der Individualitätserkenntnis und würde eine unberechtigte Mechanisierung des dichterischen Ausdrucks bedeuten. Hier muß die Möglichkeit, daß jedes Element jedes andere stützen, oder im Gegenteil ihm zur Erhöhung der Wirkung widerstreben kann, durchaus offen bleiben. Beispiele, die gegen Masings Annahme sprechen, lassen sich aus Goethes Werken selbst in Fülle aufzählen, es sei z. B. an die Gedichte antiker Form sich nähernd, an den Faustmonolog erinnert und als vielleicht deutlichstes Beispiel an das Gedicht »An den Mond«, in dem die Fülle

Digitized by Google

und Mannigfaltigkeit der Gedankenfügung in den stärksten Wohllaut getaucht ist[1]).

Es wird sich zeigen, daß auch in dem Liede der Mignon, dessen kunstvoller gedanklicher und rhythmischer Aufbau hier gezeigt wurde, jenes Element des Klangreizes und des Ausdrucks durch den Klang nicht minder wichtig für seine Wirkung ist.

Das Gedicht beginnt auffallend eintönig, die beiden ersten Verse enthalten keine anderen Vokale als e und i (letzteres überwiegend, dabei meistens kurz) und das weichere ei. Die Frage nach einer »Bedeutung« drängt sich gegenüber dieser eigentümlichen Beschränkung von selbst auf, doch ist das nicht so zu verstehen, als sollte hier eine Lautsymbolik getrieben werden, in dem Sinne, daß jedem Laut an sich eine Bedeutung anhafte. Wie man von der Bedeutung eines musikalischen Intervalls oder Motivs auch nur innerhalb eines größeren Gebildes, einer Sonate oder Sinfonie, reden kann[2]), so kann auch die Bedeutung der Sprachlaute, wenn man sie als unmittelbaren Ausdruck nimmt, immer nur innerhalb des untersuchten Gebildes zu erschließen versucht werden, und damit ist ihre Relativität zugestanden. — Liest man sich die Lieder Mignons und des Harfners vor, so muß einem die häufige Verwendung des Diphthongen ei auffallen; mit Ausnahme der ersten Ballade und des bei aller verhaltenen Empfindung an objektiver Schilderung reichsten Gedichts »Kennst du das Land« herrscht

[1]) Die Ablehnung, die auch Masings Theorie vom Musikalischen in der Sprache durch Tenner a. a. O. erfahren hat, geht von anderen Angriffspunkten aus als die hier geübte Kritik. Eine ausführliche Auseinandersetzung mit Tenners Kritik und seiner Theorie würde hier zu weit führen, es sei nur angedeutet, wo sie einsetzen würde. Nach Tenner beruht das Musikalische in der Sprache auf den emotionellen Klangfarbenvarianten, d. h. auf jenen »tausendfältigen, zarten Klangfarbennuancen unserer Stimme . . ., in denen die Gefühle und Stimmungen des Sprechers zum unmittelbaren Ausdruck gelangen« (a. a. O. S. 273). Tenner weist nun wiederholt darauf hin, daß es für die emotionellen Klangfarbenvarianten keine symbolischen Schriftzeichen gibt und meint selbst, daß sie wohl nie gefunden werden könnten. Es ist deshalb meines Erachtens nötig, um über das Musikalische in der Sprache überhaupt diskutieren zu können, auf seine fixierbaren und fixierten Grundlagen zurückzugehen. Sie liegen aber im Rhythmus und im Sprachklang eines Gedichts, sofern diese Elemente des Ausdrucks als durch den Sinn des Gedichts (natürlich nicht den rein logischen) bedingt erkannt werden. Auch Tenner gewinnt bei allen angeführten Beispielen den Maßstab für die Richtigkeit der jeweils angewendeten emotionellen Klangfarben gerade nicht aus der Isolierung der Worte und Sätze, sondern aus ihrem Sinn im Zusammenhang des Kunstwerks.

[2]) Z. B. ist es wohl klar, daß der Rhythmus ♪ ♪ ♪ | ♩ in der 5. Sinfonie von Beethoven etwas »bedeutet«, die Frage allerdings, ob sich diese Bedeutung im rein-Formalen erschöpft, oder welche Beziehungen zu einem wie gearteten »Inhalt« bestehen, bildet ein Problem für sich.

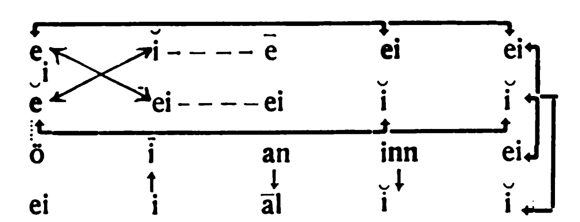

Digitized by Google

er in allen Liedern durchaus vor, und es ist wohl zum großen Teil diesem Umstand zu verdanken, daß sie alle in der Stimmung so gleich sind und wie eine einheitliche Melodie das Gefüge des Werkes durchziehen mit ihrem Ton von schweifender Sehnsucht und müder, auflösender Verzweiflung.

In unserem Gedicht unterstützt der Vokalklang am Anfang die auch durch den Rhythmus bewirkte Hervorhebung der beiden Gedankenpole: die Bedrückung wird durch die engen, geschlossenen Laute gekennzeichnet, das eigene Innere durch den ei-Laut. Daß dies keine willkürliche Deutungsspielerei ist, zeigt der zweite Vers mit seinen beiden im Klange unterschiedenen Teilen: 1. »Denn mein Geheimnis« es ist Mignons Geheimnis, das ei herrscht vor und kein harter Konsonant trübt seinen milden Klang, die Nasale lassen die Klanglinie der Vokale sanft weiterschwingen, und selbst die beiden mutae passen sich als mediae dem allgemeinen Charakter dieser Vershälfte an. In schroffem Gegensatz steht die zweite Hälfte: 2. »ist mir Pflicht,« drei einsilbige Wörter, nur mit dem Vokal i, der gedankliche Ausdruck der Unerbittlichkeit wird durch die Häufung der harten Konsonanten noch verstärkt. Im dritten Verse entspricht der seelischen Aufgeschlossenheit und dem fließenden Rhythmus die reichere vokalische Färbung, die mit dem verhaltenen ö beginnend in der zweiten und dritten betonten Silbe durch a und i in der Verbindung mit n eine weite Schwingung erhält, und sie gibt gleichsam auch dem letzten Verse noch einen Unterton. Denn wenn man den vierten Vers mit dem ihm entsprechenden zweiten vergleicht, so fällt seine größere Farbigkeit auf (erste Hälfte: 3a, lei, li), die Konsonanten sind klingend (ll, n, d, Sch, l), in dem Worte Schicksal tritt die zweite (streng metrisch unbetonte) Silbe mit ihrem durch das l weich begrenzten langen a sehr hervor. Am deutlichsten wird der Unterschied vom zweiten Verse in der zweiten Hälfte, auch hier sind die drei einsilbigen Schlußwörter, die den Zwang ausdrücken, aber die sanftere, der Resignation nähere Stimmung findet ihr Abbild im Konsonantismus (w, ll, n) und in der leichten Vokalfärbung (es) (vgl., was S. 160 über den Kadenzcharakter des Verses gesagt worden ist).

Übrigens ist die inhaltliche Teilung der ersten Strophe in zwei mal zwei Verse auch im Vokalismus angedeutet, die einzelnen Bindungen und Beziehungen kann das graphische Bild am besten zeigen; berücksichtigt sind in ihm jene Vokale, die bei sinngemäßem Vortrag, besonders bei Beachtung der schweren Betonung der metrischen Drückung zur Färbung beitragen.

Digitized by Google

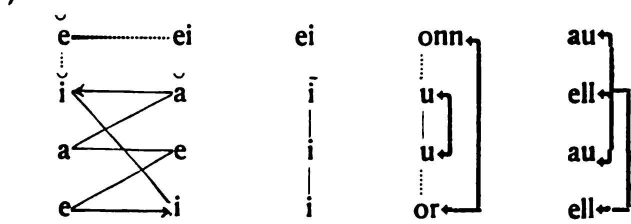


Am engsten sind die beiden ersten Verse aneinander gekettet, sie bilden mit ihrem gegensätzlichen Wechsel von Vokalenge und -weite gewissermaßen zwei ineinanderpassende Schalen:

1. Vers: Weite Enge Weite
2. Vers: Enge Weite Enge

Auch die Größen der so gewonnenen Abschnitte decken sich genau; die parallel und übers Kreuz laufenden Beziehungen der Vokale ersehe man aus der graphischen Darstellung. Die erste Strophenhälfte ist mit der zweiten nur leicht verbunden, e—ö ist nur eine ziemlich entfernte Assonanz, und die Beziehung der kurzen i zueinander verschwindet beim Vortrag völlig hinter dem durch das n hervorgebrachten Klang, der in einer anderen Dimension das i des dritten Verses zum a desselben Verses stellt. Aber auch die Bindung der beiden letzten Verse untereinander ist nicht so eng wie die der beiden ersten. Die klammernde Bindung übers Kreuz fehlt, es gibt nur Neben- und Parallelordnung, und das findet im Gedankenablauf seine Berechtigung: der Wille sich zu verschließen und die äußere Macht, die es gebietet, stehen näher zusammen als diese Macht und der Wunsch nach Hingabe. — Diese erste Strophe zeigt schon die Mannigfaltigkeit der Kombinationen zwischen den Ausdruckselementen des Gedichts: hier stehen die Bindungen der gedanklichen Gliederung und der Klangfärbung (Vers 1 u. 2, 3 u. 4) der rhythmischen Gliederung (Vers 1 u. 3, 2 u. 4) gegenüber, und auch diese Gegensätzlichkeit ist nicht rein durchgeführt, denn die sehr hervortretende Vokalfärbung der drei einsilbigen Wörter im zweiten und vierten Vers bindet diese beiden noch neben der engen Koppelung des ersten und zweiten Verses.

Das Vokalbild der zweiten Strophe bestätigt ihre Auffassung als untrennbare Einheit, deren Doppelheit nicht Gegensatz ist (vgl. S. 155 u. 160).

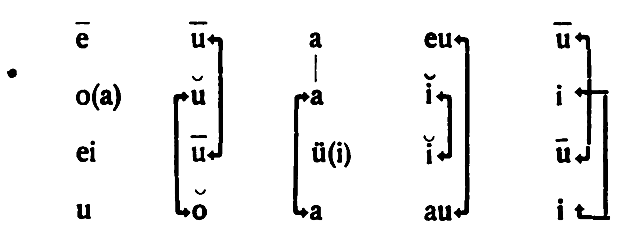


Digitized by Google

Hier ist die Koppelung sehr eng und reich gegliedert, vereinzelt ist eigentlich nur der Anfang, der mit seinen beiden hervorklingenden ei wie ein Nachklang der ersten Strophe wirkt. Auf die kreuzweise Bindung der Vokale in den Wörtern der ersten Hälfte von Vers 2 und 3 ist schon hingewiesen worden (vgl. S. 160). Es ist zu beachten, daß die Fassung des Urmeisters diese Vokalanordnung noch nicht enthält, hier bringen die Wörter Die düstre Nacht durch das ü einen fremden Klang in die Strophe und zerstören die einheitliche Härte und die zurückhaltend matte Färbung der ersten Vershälften. — Daß das Wort Mißgönnt einen Auftakt bildet, ist auch schon oben (S. 161) erwähnt worden, diese Auffassung wird aufs neue durch die Vokalanordnung bestätigt: nicht nur setzen die Wörter der Erde nicht die Beziehung der Vokale übers Kreuz fort, sondern auch die zweite Vershälfte bekommt erst in dieser Anordnung den Gleichklang mit den übrigen Versen. In den zweiten Vershälften herrschen dunkle und volle Vokale vor, der Übergang von der Härte der ersten Hälften wird durch die langen i (im ersten Vers ei) vermittelt; die einander durchkreuzenden Bindungen der Reimvokale und der Vokale der vorhergehenden Silben verketten auch die zweiten Vershälften zu einer unauflöslichen Einheit.

Der Sprachklang der ersten Strophe leitete in die zweite über; der vollere Klang, der die zweite kennzeichnet, klingt auch in der dritten Strophe durch, er ist aber durch den Vokal a (Arm, Klagen) verändert und gewissermaßen aufgehellt. Wenn man die klangliche Reichhaltigkeit und die Art der vokalischen Bindung dieser Strophe betrachtet, so kommt man in bezug auf die Gliederung zu demselben Ergebnis, wie bei der Betrachtung des Gedankenablaufs. Der unbezweifelbaren Doppelheit, der gedanklichen Wendung in der Mitte der Strophe steht in einer anderen Schicht eine weit größere Vereinheitlichung als in der ersten Strophe gegenüber, so daß man auch hier die Form mit dem Begriffspaar »eins und doppelt« kennzeichnen kann. Hier stehen also der Gedankenablauf und der Vokalklang von einer bestimmten Stufe der Betrachtung aus in Widerspruch, aber im Grunde ist es vielmehr so, daß die Vokallinie die gefühlsmäßig enge Verbindung der Strophenhälften auch äußerlich darstellt. Die zweiten Vershälften sind in derselben Weise wie in der zweiten Strophe vokalisch verbunden, und in den Versanfängen stellt der dumpfe u(o)-Laut die Einheit her, die sich vom ersten zum dritten und vom zweiten zum vierten Vers noch besonders eng verschränkt.

Digitized by Google



Auch in dieser letzten Strophe stellt erst die endgültige Fassung der Lehrjahre die Harmonie des Klanges her. Der Urmeister weicht an drei Stellen ab:

> Ein jeder fühlt im Arm des Freundes Ruh,
> Dort kann die Flut der Klagen sich ergießen.
> Allein mir drückt ein Schwur die Lippen zu,
> Und nur ein Gott vermag sie aufzuschließen.

Die Abweichung im dritten Vers ist schon nach ihrer Bedeutung für den Gedankenablauf des Gedichts besprochen worden, hier zeigt sich nun auch ihre Wichtigkeit für die einheitliche Fügung der Strophe durch den Sprachklang, und zugleich stellt sie sich in Zusammenhang mit der Änderung im ersten Vers, die beide zusammen nun erst durch die Entsprechung der langen u an derselben Stelle in Beziehung gebracht sind; daß die spätere Fassung des ersten Verses auch gedanklich mignonhafter ist, kommt unterstützend hinzu, nicht einmal in der Vorstellung fühlt sie Ruhe, und auch das Liebesgefühl eines Jeden scheint ihr im Suchen sich zu erschöpfen. Und die Änderung im zweiten Vers hat wiederum diese Doppelbedeutung, in der Sphäre des Gedanklichen ebenso wie in der des Klanges: die Flut der Klagen ist eine matte Abstraktion gegenüber der Beteiligung des leidenden Wesens, dessen Brust in Klagen sich ergießt, auch nimmt die Flut dem Bilde der Entfesselung in dem Sichergießen viel von seiner überraschenden Eindringlichkeit, und in der Klangsphäre steht das kurze u dem im vierten Verse entsprechenden o näher, und so erst verschränken sich die Verse im Klange überschlagend im Gegensatz zu der einfach paarweisen Sinnbindung. Betrachtet man nun die Abweichungen der dritten Strophe im Zusammenhang mit der der zweiten, so ergibt sich eine Beziehung über unser Gedicht hinaus zu dem späteren: So laßt mich scheinen, bis ich werde. Es sind hier nämlich die zwei einzigen langen ü der ersten Fassung entfernt (düstre-finstre, fühlt-sucht), und nunmehr fehlt dieser Laut in unserem Gedicht ganz, es ist, als habe der Dichter sich ihn für das spätere Lied aufsparen wollen, in dem er in der letzten Strophe die ebenso wie in unserem Gedicht erst am Schluß auftretende dunkle u- und o-Färbung sanft erhellt und der Entbundenheit von der Erdenschwere im Gegensatz zu der früheren ungelösten Qual Ausdruck verleiht.

Digitized by Google

5. Nachdem die Wirkungselemente des dichterischen Kunstwerks ausführlich dargestellt worden sind, erhebt sich die Frage nach der möglichen Mitwirkung der Musik auf einem geebneten und durchforschten Grunde. Es wird durch die Kenntnis der poetischen Grundelemente zunächst möglich, die Verbindung von Poesie und Musik negativ zu bestimmen, d. h. zu zeigen, auf welche unter diesen Elementen die Verbindung sich nicht stützen kann. In der schon zitierten Abhandlung sagt Masing S. 2: »Im gesungenen Lied bildet der Rhythmus das verbindende Glied zwischen Text und Melodie, und erleichtert als solches nicht wenig die Auffassung beider als zwar verschiedener, aber nur relativ selbständiger Glieder eines ästhetisch einheitlichen Ganzen.« Diese Auffassung muß durchaus abgelehnt werden. Es ist das Verdienst von Sievers und seiner Schule, die Art des musikalischen Rhythmus von der Art des poetischen wieder begrifflich geschieden zu haben, man spricht von rationalem und irrationalem Rhythmus, d. h. einem solchen, dessen Zeitwerte in rationalen, ganzzahligen Werten ausdrückbar sind (Musik) und einem irrationalem, dessen Zeitproportionen irrational sind (natürliche Rede und Poesie), ein Ausdruck, der das ἄλογος und irrationabilis der alten Theoretiker übersetzt. Wird ein Text komponiert, so »ordnen sich die natürlichen Werte eben einfach den geforderten rhythmischen Werten unter, bzw. werden durch diese ersetzt. Ein jeder beliebige Gesangstext kann das lehren«[1]). Zur Verdeutlichung sei neben der Möglichkeit, Silben auf mehrere Töne zu zerdehnen, noch auf besonders einleuchtende Beispiele hingewiesen: Beethoven komponiert dasselbe Gedicht »Nur wer die Sehnsucht kennt« in drei verschiedenen Taktarten, und Hugo Wolf verwendet in der Nixe Binsefuß Veränderung des musikalischen Rhythmus bei wesentlich gleichbleibendem Sprachrhythmus zur Charakterisierung: der 3/8 Takt drückt den Tanz der Nixe aus, während das, was sie spricht, ihre »Vorstellung« und die witzige und freche Anrede an den Fischer in dem eindringlich und s p r a c h m ä ß i g e r wirkenden 2/4 Takt gleichsam hervorgestoßen werden. Hier ist jedoch zu beachten, daß der Komponist Möglichkeiten der rhythmischen Auffassung entdeckt und ausnützt; man kann: T a n z t a u f d e m (E i s) und W o h l a n d e s im 3/8 Takt mit dem Rhythmus ♪♪♪ lesen, während in der zweiten Strophe die abgebrochenen Einschiebverse: M e i n e F i s c h, d i e s i n d i m K a s t e n, | S i e h a b e n k a l t e F a s t e n das Trocken-Sprachmäßige der Musik unterstützen und besonders der zweisilbige Auftakt M e i n e jedem sangmäßigen, im engeren Sinne musikalischen Rhythmus widerstrebt. — Den Rhythmus eines Gedichts, insbesondere aber rein sprachlich-rhythmische Feinheiten

[1]) Sievers, Metrische Studien I.

Digitized by Google

können wir nicht ohne weiteres und durch irgend eine direkte Übertragung wiederzufinden erwarten, und daß die Klangbeziehungen der Sprachlaute keinen Anknüpfungspunkt für die Musik bieten können, ergibt sich aus ihrer andersartigen Wirkung. Günstiger könnte der Fall bei der Sieversschen Sprachmelodie liegen, die in den Tonhöhenunterschieden ein der Musik unmittelbar verwandtes Element zu besitzen scheint. In der Tat ist Saran offenbar der Meinung, daß eine Abbildung der Sprachintervalle in der Musik möglich ist (vgl. seine Ausführungen über das Heidenröslein, Deutsche Verslehre S. 219), über die Notwendigkeit dieser Entsprechung wird jedoch nichts gesagt, auch stützen diese Ausführungen sich anscheinend noch nicht auf nähere Einzeluntersuchungen. Und nachdem, was aus Sievers' Schriften für die konstitutiven Elemente der Sprachmelodie ersichtlich ist, sollte man eher ähnliche Verhältnisse wie beim Rhythmus erwarten. Denn auch die Intervalle der Sprachmelodie sind gegenüber denjenigen der Musik durch eine ganz ähnliche Irrationalität gekennzeichnet (vgl. Sievers, Rhythmisch-melodische Studien, Heidelberg 1912, S. 49). »Dem Sprechvers fehlen die festen Töne des Gesangs (er ersetzt sie, wie die ungebundene Rede, durch Gleittöne in freiestem Wechsel), und es fehlen ihm die festen Melodien mit gleichmäßiger Wiederholung an korrespondierenden Stellen« [1]). So muß man erwarten, daß auch die Intervalle der Sprachmelodie sich in der Komposition den Intervallen der Musik unterordnen, resp. durch sie ersetzt werden. — Es erhebt sich nunmehr die Frage: Ist diese möglicherweise doppelte Ersetzung rein willkürlich, oder an welche Richtschnur ist sie gebunden? Überlegt man sich den Vorgang des Komponierens auch nur in seinen gröbsten und für jeden einsichtigen Grundzügen, so kann es nicht auffallen, daß der Versuch, die Musik einem besonderen Ausdruckselement der Poesie anzuheften, mißlingen muß. Denn diese Elemente haben ein Sonderdasein nur in einer abstrahierenden, kritischen Besinnung über das Kunstwerk, während sie in concreto in jener Synthese aufgehen, die das Kunstwerk als solches darstellt und die die Seele des Genießenden in jene eigentümliche und unerklärbare Mitschwingung versetzt, als welche sich eben der einheitliche Eindruck des Kunstwerks kennzeichnet. Der Komponist ist dem Gedicht gegenüber zunächst Genießender, d. h. auch er nimmt das Gedicht als Ganzes in sich auf. Wie weit ihm dabei die Eigenart der Ausdruckselemente und die Mannigfaltigkeit ihrer Beziehungen zueinander mit der dichterischen Einheit zugleich zum Bewußtsein kommt, das wird je nach seiner künstlerischen Einstellung sehr verschieden sein, hier wird das ganze geistige Vermögen in allen Abstufungen vom

[1]) Vgl. auch C. Stumpf, a. a. O. S. 15.


Digitized by Google

»Verstand« bis zum »Gefühl« ins Spiel treten können und einen allgemeinen Sinn übermitteln, auf dem die Komposition sich aufbaut. Wir kommen hier also von einer anderen Seite zu dem gleichen Ergebnis wie bei den Erwägungen am Anfang [1]). Der allgemeine Sinn ist nun zugleich Stütze und Fessel für den Komponisten, aus ihm gewinnt er Anregung, aber auch eine gewisse formale Gebundenheit. Mit der Anknüpfung der Musik an das Gedicht als Ganzes soll das Problem keineswegs als gelöst, sondern nur als genauer bezeichnet gelten. Denn es liegen nun noch die verschiedenartigsten Möglichkeiten des Wirkens der Poesie als Stütze und Fessel vor. Zwei äußerste Enden dieser Reihe könnte man vielleicht als sich Hineinhören und etwas Heraushören bezeichnen; als Beispiel für das Hineinhören möge Reichardt gelten, der seine Art Lieder zu komponieren folgendermaßen beschreibt: »Ich habe bemerkt, daß man, so hübsch man auch meine Lieder sang, doch fast nie den rechten Gang dazu traf, und da ich dem Ding nachspürte, fand ich, daß alle die, die den rechten Gang verfehlten, erst die Noten davon als ein melodisches Stück für sich gespielt und dann erst die Worte dazu genommen hatten; das ist der Art, wie ich Lieder komponiere, gerade entgegengesetzt. Meine Melodien entstehen jederzeit aus wiederholtem Lesen des Gedichts von selbst, ohne daß ich danach suche. Und alles, was ich weiter daran tue, ist dieses: daß ich sie solange mit kleinen Abänderungen wiederhole und nicht eher aufschreibe, als bis ich fühle und erkenne, daß der grammatische, logische, pathetische und musikalische Akzent so gut miteinander verbunden sind, daß die Melodie richtig spricht und angenehm singt, und das nicht nur für eine Strophe, sondern für alle ... Soll man das nun aber so gut im Vortrag fühlen und erkennen, so muß der Sänger vorher die Worte ganz lesen und so lange lesen, bis er fühlt, daß er sie mit wahrem Ausdruck liest und dann erst singen.« An einer andern Stelle spricht er davon, daß die Melodie »die Weise

[1]) Vgl. hierzu A. Heuß, a. a. O. S. 19 Anm. Die Seele einer Melodie entsteht auf Grund des Eindrucks, den ein Gedicht als Ganzes, also sowohl inhaltlich wie rein künstlerisch, auf den Melodieerzeuger ausübt. Das Knochengerüst, den ganzen Körper aber, also das Greifbare, Faßliche, den Sinnen sich ohne weiteres Aufdrängende, nämlich das, was man als die greifbare Melodie, die Melodietöne bezeichnet, entsteht in unmittelbarem Anschluß an die einzelnen ... Textzeilen, die ja auch ihrerseits den Körper, das Sicht- und Greifbare des Gedichts bilden. Ein Undefinierbares schließt also mit einem Konkreten, ein Unfaßliches mit einem Exakten eine innigste Verbindung, mit dem Resultat einer völlig neuen Einheit, wobei das Wunderbare gerade in der Verbindung zweier scheinbar sich ausschließender Gegensätze besteht. Ich sage nur noch, daß diese »Doppeleinheit« das Grundgesetz für das Zustandekommen alles echten seelischen Geschehens ist, das auf keinem Gebiet mit größerer Sicherheit und Gegenständlichkeit dargelegt werden kann, als auf jenem, das bis dahin als das unangreifbarste galt, nämlich dem musikalischen ...

Digitized by Google

des Liedes so treffen muß, daß man die Melodie, weiß man sie einmal, nicht ohne die Worte, die Worte nicht ohne die Melodie mehr denken kann«. Es ist zu erwarten, daß diese Art der Komposition, wenn sie auch vom Inhalt ausgeht, wenigstens die Hauptabschnitte der formalen Struktur eines Gedichts bewahrt und gelegentlich auch die Wiedergabe formaler, besonders rhythmischer Einzelheiten der Poesie in die Musik herüberzunehmen vermag. — Eine ganz andere Art den Text zu behandeln, scheinen mir die Bachschen Oratorien- und Kantatenarien zu zeigen. Hier ist der Text in viel allgemeinerem Sinne Anlaß der Komposition, es werden Inhalte aus ihm herausgeholt, die ihm in seiner Dürftigkeit an sich gar nicht eigen sind, und wo er zur formalen Gliederung keinen Anlaß gibt, wird er von dem breiten Gefüge der musikalischen Struktur überbaut und in epischer Breite und Erzählfreudigkeit ausgedeutet (vgl. z. B. die Arie: »Ich säe meine Zähren mit bangem Herzen aus,« aus der Kantate 146). Selbst bei gereimten Texten verschwindet zuweilen auch diese sinnfälligste Gliederung hinter der die entferntesten Möglichkeiten des Wortsinns unterstreichenden und herausstellenden Musik (vgl. z. B. die Arie: »Gottes Engel weichen nie,« aus der Kantate 149). Manchmal kann man den allgemeinen Wortsinn erraten, wenn man die Musik allein hört (vgl. z. B. die Arie: »Mein gläubiges Herze,« aus der Kantate 68), er läßt sich dann gewöhnlich auf eine kurze Formel bringen, die irgendeine Gemütsverfassung bezeichnet, wobei freilich feinere Beziehungen erst bei der Kenntnis des Textes hervortreten.

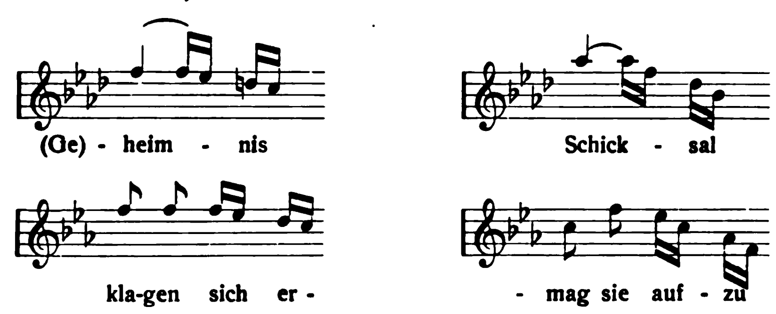
Nach diesem vorläufigen Maßstabe sollen die Kompositionen des Mignonliedes betrachtet werden, hier ist nicht die Komposition an sich, ihre musikalisch-formale Struktur Gegenstand der Beobachtung, nicht wie sie als solche sich aufbaut und mit welchen Mitteln sie wirkt soll gezeigt werden, sondern was der Komponist aus dem Gedicht gemacht hat, wie er es auffaßte und welche Möglichkeiten er ausnutzte und ausdeutete, und ob er sich im Rahmen der Dichtung hielt oder ihn etwa sprengte, wollen wir zu sehen versuchen.

a) Gleich bei Reichardt zeigt es sich, was wohl zur Komposition dieses Gedichts verlocken konnte, es sind die starken Stimmungsgegensätze, denen mit mehr oder minder großer Genauigkeit auch innerhalb der einzelnen Strophen nachgespürt wird [1]). Der Gedanke, dieses Gedicht als Strophenlied zu komponieren, scheint selbst Reichardt, dem dies von unseren Komponisten wohl am nächsten lag, nicht gekommen zu sein, während er gewagt hat: »So laßt mich scheinen« strophisch zu komponieren. — Die Dreiteilung des Gedichts ist durch-

[1]) Die Komposition ist am Schluß abgedruckt.


Digitized by Google

aus gewahrt, und zwar werden I und III trotz der verschiedenen Tonarten als deutlich entsprechend empfunden, hier ist der belebte Rhythmus das Bindende, vor allem die Motive:
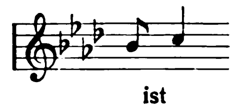


Die erste Strophe ist rhythmisch und melodisch sehr bewegt, aber es ist eine gefühlsmäßig sanfte Bewegung ohne Gewaltsamkeit. Die Anweisung »Langsam und zärtlich« könnte, wenn etwa nur die erste Strophe erhalten wäre, fast vermuten lassen, daß Reichardt Mignon etwas ins sentimental Mädchenhafte verschoben sah; daß dem nicht so ist, beweist die zweite Strophe, und vor allem seine großzügige Komposition von: Nur wer die Sehnsucht kennt. — Im Anfang scheint Reichardt sich in den Rhythmus so hineingehört zu haben, daß er seine »jambische« Struktur entdeckt und nachgebildet hat (Heiß mich). Hier ist eine Stelle, wo es, wie oft schwer zu entscheiden ist, wie weit Einfühlung in die Deklamation und wie weit musikalisch-formale Rücksichten den Ausschlag gaben; bei Hugo Wolf werden wir die jambische Auffassung mit vollster Bewußtheit finden; im Vergleich zu ihm ist Reichardt hier entschieden mehr vom Musikalisch-Formalen bestimmt, überhaupt ist die Deklamation der ersten Strophe sehr unsprachlich und die Rhythmik und Stimmführung instrumental gehalten. Die Wirkung der Melodieführung im besonderen geht in ihrem Ausdruck weit vom Sprachlichen ab, und hier kann von einem Anknüpfen an die Sprachmelodie nicht die Rede sein. Ich möchte den ersten Vers als Skalenvers auffassen [1]), d. h. als einen Vers, der »in Nachdruck wie in Tonstärke stufenweise in kleineren Intervallen zu einem Höhepunkt aufsteigt« (vgl. Sievers, Rhythmisch-melodische Studien S. 53). Demgegenüber ist die Führung der musikalischen Linie ungefähr durch diese Kurve ⌒ gekennzeichnet. Man merkt sofort, worauf es Reichardt ankam: er wollte den Gegensatz des ersten Verses zur Geltung bringen; daß er das reden, das Auflösung, Befreiung bedeuten würde, durch das Aufsteigen der Melodie, das schweigen, das Bedrückung, Fesselung bedeutet, dagegen durch den Abstieg der Melodie symbolisiert, ist eine

¹) Mit Vorbehalt, da mir selbständige Einzeluntersuchungen fehlen.

Digitized by Google

einleuchtende Übertragung des Gedankeninhalts ins Musikalische [1]), besonders die Umkehrung des (wiewohl nicht gleichen) Intervalls auf dem zweimaligen heiß wirkt eindringlich, wozu auch der auftaktlose Einsatz auf dem »f« beiträgt (vgl., welche andere Wirkung bei allein durch den Auftakt erreicht wird). Allerdings muß im folgenden die Eindeutigkeit dieser Motivsymbolik hinter dem Gebot des musikalisch-formalen Aufbaus zurücktreten, dieser führt das Geheimnis auf den Gipfel der Melodie. Am Schlusse des Verses ist der Ausdrucksgehalt, der in den drei schroffen einsilbigen Wörtern liegt, wieder aufs glücklichste ins Musikalische herübergenommen, nämlich durch die Synkope



und die fallende Septime, die die Pflicht in die tiefe Lage bringt, wodurch das Bedrückende dieses Begriffs ganz im Sinne Mignons hervorgehoben wird (vgl. Pirro a. a. O.). Merkwürdig ausdrucksvoll ist in dieser ersten Strophenhälfte die melodische Linie des Basses, er gibt eigentlich zunächst den Unterton resignierter Zärtlichkeit, den Reichardt verlangte; die bedeutungsvolle Synkope auf den Silben heiß (mich schweigen) und (Ge)heimnis scheint den drängenden Ernst der Gefühle zu schildern. Die Ausdruckskraft gerade des Basses geht durch die ganze Strophe weiter: der ruhende Akkord, der den anfänglich begleitungslosen und darum so zart und zurückhaltend einsetzenden dritten Vers im Baß einleitet, deutet hier eine Auffassung von Mignons rückhaltlosester Äußerung an, die in dem nur halben Enthüllen und dem sofort wieder Zurücknehmen dieser Entfesselung das Wesentliche sieht, und von hier aus kann wohl der Sinn des »Langsam und zärtlich« am besten verstanden werden; langsam singt Mignon, weil sie nur zögernd von sich selbst redet, und die Zärtlichkeit ist hier jene Gesinnung der Liebenden, die die Kundgabe eigenen Kummers auch an den Geliebten mit einer um Verzeihung bittenden Gebärde begleitet: sag ihm, aber sag's bescheiden. So ist es begreiflich, daß Reichardt die Erhebung der Melodie auf den Wörtern ganzes Innre durch die Linie des Basses mildert: Melodie und Baß entsprechen bei zeigen genau denen bei reden, eine Entsprechung, die um so mehr um des übereinstimmenden Inhalts der Wörter willen zu bestehen scheint, als sie an unsymmetrischen Stellen des musikalischen Aufbaus eintritt; die Vorbereitung zu dieser Entsprechung im Baß ist nun aber an beiden Stellen verschieden,

[1]) Man vergleiche Pirros interessante Ausführungen über die Bedeutungssymbolik an- und absteigender Motive bei Bach, a. a. O. S. 21 ff. Ebenso H. Goldschmidt, Tonsymbolik Bd. XV dieser Zeitschr. S. 1.


Digitized by Google

während zu dem reden die aus der Tiefe des Anfangs aufsteigende Melodie im Baß hinaufführt, kommt sie bei dem Worte zeigen aus der zarteren Höhe des Gefühlsaufschwungs herab. Das Schicksal, das sich nun nach der Entfesselung viel härter entgegenstellt, als am Anfang (Denn mein Geheimnis ist mir Pflicht), wird durch die größere Erhebung der Melodie gegenüber dem ihr entsprechenden früheren Melodiestück gekennzeichnet, hier könnte fast Auflehnung hinter der aufstrebenden Melodie gesucht werden, eine Auffassung, die die zweimalige drängende Synkope im Baß, noch dazu im Oktavenschritt unterstützt, jedenfalls ist die Steigerung des Gefühls hier unleugbar, denn auch die der früheren entsprechende Synkope in der Melodie (will es nicht) wird durch eben die Baßsynkopen steigernd vorbereitet. — Die Komposition der zweiten Strophe führt wie der Gedankeninhalt des Gedichts in eine andere Welt. Man gewinnt den Eindruck, als habe Reichardt in den beiden ersten Strophen zwei Pole seiner musikalischen Ausdrucksfähigkeit angewendet, dort das instrumentale, träumerische Gleiten der Melodie, ihre unsprachlichen Ausschmückungen und die Mannigfaltigkeit der Beziehungen zwischen Oberstimme und Baß, hier der einfache, fast starre Rhythmus, die spröde Melodieführung, die jeden Schmucks durch Melismen entbehrt, und das weitgehende Unisono der Oberstimme mit der Begleitung. Aber mit einem anderen rein musikalischen Mittel wird es dem Komponisten möglich, die innere Anteilnahme, die trotzdem hinter dieser nach außen gelenkten Blickrichtung liegt, anzudeuten, durch die Wahl einer Molltonart, die in wirkungsvollem Gegensatz zu der Klarheit der Intervalle am Anfang und der Beschränkung auf die leitereigenen Töne steht. Die anders geartete Zweiteilung dieser Strophe, deren Doppelheit nicht Gegensatz ist (vgl. S. 155), und ihre größere Einheitlichkeit bestimmen auch die musikalische Gliederung, sie ist durchaus Zweiteilung und nicht die deutliche Vierteilung der ersten; hier werden auch, sozusagen als Fingerzeige für die einfachere Sinngliederung, die beiden Versenden, an denen die Fugen einer möglichen Vierteilung liegen, merkbar vermittelnd ihres Abschlußcharakters beraubt, so daß selbst der Reim, diese sinnfälligste Endauszeichnung, zurücktritt, erstens durch das Enjambement und zweitens durch den überzähligen Auftaktfuß Mißgönnt. Die Melodie gleitet denn auch ohne Aufenthalt über diese Stellen fort, verliert damit aber auch zugleich die Möglichkeit, das wichtige Begriffspaar der inneren Zeilen (die finstre Nacht, der harte Fels), das die Poesie so wirkungsvoll aufeinander bezog, als Parallelen hinzustellen;
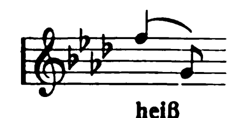
Digitized by Google

das Ganze der beiden ersten Verse wird eben dem Ganzen der zwei letzten gegenübergestellt. Die Steigerung der letzten Strophenhälfte wird mit denselben musikalischen Mitteln erreicht, wie die Steigerung von I, 4 gegenüber I, 2, nämlich durch die Wiederholung des gleichen Motivs in höherer Lage, die sich hier allerdings nur auf den Anfang erstreckt. Die zweite Strophe legt durch ihren Inhalt (die dargestellten Gebärden des Vertreibens, Erhellens, Sichaufschließens und den Zustand des Verborgenseins) einerseits und die auf- und absteigende Melodiekurve anderseits den Versuch nahe, in ihr eine Ausdruckssymbolik der an- und absteigenden Motive zu suchen, für die erste Hälfte scheint sie auch zum Teil einleuchtend: die Finsternis der Nacht wird durch Tiefe, das Erhellen durch ein Aufsteigen symbolisiert. Wollte man sich noch einen Schritt weiter wagen, so könnte man in der Zickzackbewegung der Melodie bei »vertreibt der Sonne« eine Darstellung eben dieses Vertreibens, des Hin- und Hertreibens der finsteren Massen sehen. Aber die zweite Hälfte lehrt uns doch, mit solchen Ausdeutungen, wie Pirro sie für Bach einleuchtend gemacht hat, hier vorsichtig zu sein. Bestände die Absicht, in einer eindeutigen Motivrichtungssprache zu reden, so wäre das Hinabsteigen der Melodie bei den Worten schließt... auf und der Anstieg bei den tiefverborgenen Quellen schwer verständlich. Es scheint hier vielmehr eine bestimmte Art von Intervallsymbolik vorzuliegen, in der die großen Schritte die Gedankenrichtung nach außen, die kleinen dagegen die sich vordrängende Empfindung beim Anblick des Glücks in der unbeseelten Natur bedeuten. Denn wenn auch der schroffe Gegensatz zur ersten Strophe, wie er oben beschrieben ist, stehen bleibt, so ist doch innerhalb der zweiten Strophe eine deutliche Milderung des Starren durch die größere Sangbarkeit des zweiten und vierten Verses zu bemerken, die am Schluß sogar zu geringen Melismen führt und so die ästhetisch befriedigende Überleitung zur dritten Strophe bilden kann. Der unvermittelte Übergang von c-moll nach Es-dur ist sehr wirkungsvoll, hier hat Mignon sich in der Rückkehr zum Inneren wiedergefunden, das düstere Moll löst sich in die sanfte Rührung des einfachen, klaren Dur auf. Auch alle anderen musikalischen Mittel wirken hier mit der Eindringlichkeit der Einfachheit und stellen den in Worten unaussprechlichen Stimmungshintergrund dar, »Leise und tief gerührt« gibt Reichardt als Vortragsbezeichnung. Es ist unmöglich, die rührende Ergebenheit dieser Terzen zu beschreiben, in dem leisen, nur angedeuteten Aufschwung bei »des Freundes Ruh« erreicht die Eindringlichkeit ihren Höhepunkt. Auch in dieser Strophe werden die beiden ersten Verse eng zusammengezogen, die anderen Menschen Mignon selbst und ihrem Schicksal entgegengestellt; der Erhebung der Stimme bei den Worten: Dort kann die Brust in

Digitized by Google

Klagen sich ergießen gibt Reichardts Anweisung »Nach und nach angehalten« erst den richtigen Ausdruckswert, hier ist keine Befreiung mit dem Aufschwung der Stimme gemeint, sondern der Übergang in die höhere Lage hat etwas von Aufseufzen an sich. Dem weichen Nachgeben an das Gefühl steht in der letzten Strophenhälfte noch einmal ein energisches Zusammenraffen, ein Bewußtmachen des unerbittlichen Schicksals gegenüber. Die Vortragsbezeichnungen »Mit zunehmender Stärke« und »immer stärker und lebhafter« beweisen, daß Reichardt ein unvermitteltes Abbrechen aus größter Anspannung dargestellt haben wollte. Die Beziehungen zur ersten Strophe sind vor allem deutlich (vgl. die Beispiele auf S. 175). Schon in der ersten Hälfte entspricht sich ergießen dem Gedankenpol Geheimnis, und in der zweiten Hälfte haben wir die beiden Entsprechungen Schwur zu heiß





(direkt) und aufzuschließen zu Schicksal (gegensätzlich). Dies sind Beispiele einer sehr tiefgehenden, echten Verbindung von Poesie und Musik, die Hauptgedanken und -beziehungen der Dichtung werden mit musikalischen Mitteln deutlicher herausgestellt, als es die Dichtung an sich vermag, selbst der mit Akzenten zusammenfassende Vortrag kann diese Beziehungen nicht mit solcher Klarheit und Objektivität hervorbringen, es kann kein Zweifel darüber bestehen, daß Reichardt die in dem Gedicht an sich enthaltenen gedanklichen Gegensätze hat darstellen wollen. Die Komposition erscheint als Ganzes genommen trotzdem nicht sehr tief, die erste Strophe und die zweite Hälfte der dritten wirken fast spielerisch. Doch entzieht sich diese Feststellung der begrifflichen Fassung und ist Sache der Einfühlung. Damit werden die Urteile über einzelne Stellen, die den Gesamteindruck Mignon besonders angemessen ins Musikalische übertragen, nicht zurückgenommen, wir stellen uns beim Anhören von Reichardts Komposition unwillkürlich auf seine Auffassung von Mignon ein, und das gibt uns die Fähigkeit, innerhalb seines Werkes Gradunterschiede der Erfassung und Gestaltung zu machen; gewissermaßen wieder zurücktretend gewahren wir dann erst die Komposition als Ganzes und können ihr die rechte Stelle gegenüber der Mignon der Dichtung zuweisen.

b) Schuberts Komposition[1]) unterscheidet sich gerade in der begrifflich schwer faßbaren Sphäre des Gesamteindrucks von der Reichardtschen. Das Anhören der beiden Lieder hintereinander wird sofort davon

[1]) Op. 62, Nr. 2. Schubert-Album Bd. II, S. 130 (Peters).

Digitized by Google

überzeugen, daß bei Schubert eine andere Einstellung auf Mignon vorliegt, Mignon ist bei ihm bedeutender, ernster und zusammengefaßter, sie pendelt nicht wie bei Reichardt zwischen weichstem Sichauflösen und schroffer Starrheit, es geht ein Zug durch ihre Selbstbetrachtung und durch ihre Betrachtung der Außenwelt. Zwar ist die durch die Strophen gebotene Dreiteilung wie bei Reichardt gewahrt und die Beziehung der dritten zur ersten Strophe im Anfang noch deutlicher als bei ihm, aber die Abkehr der zweiten Strophe ist nicht so unbedingt, und ihre größere Wachheit ist gemildert durch die weiche, sehnsuchtsvolle Melodik; fast möchte man sagen, daß das Verhältnis der ersten zur zweiten Strophe hier umgekehrt ist wie bei Reichardt. Der Anfang der Schubertschen Komposition nämlich nützt eine Auffassungsmöglichkeit des Metrums im Gedicht aus, eben die Hebungsfähigkeit der ersten Silbe, während im Gedicht die beiden ersten Silben auf den gleichen Schweregrad gebracht sind, wird hier die erste beschwert, und da in der Musik der Anfang auf dem guten oder schlechten Taktteil sich im Ausdruck noch deutlicher bemerkbar macht als in der Poesie, so bekommt die Komposition dadurch gleich ein bestimmtes Gepräge von Nachdruck und Ernst, der sie wesentlich von der gefühlvollen Melodik Reichardts mit ihrem gleitenden Auftakt unterscheidet. Der fließende dritte Vers führt dann Schubert auch in die Melodie mit Auftakt hinein, und dadurch trennt sich bei ihm die erste Strophe in zwei Hälften, die sich schon in der Melodieführung voneinander abgrenzen: in der ersten Hälfte erhebt sich die Melodie nicht über die Mittellage, einzig das Geheimnis tritt etwas hervor und bis auf das zweite heiß, das noch an anderer Stelle besprochen wird, kommt auf jede Sprachsilbe nur ein Ton; die zweite Hälfte dagegen kennzeichnet Aufschwung und rhythmische Belebung, durch die die innere Erregung sich kundgibt, die starre Entschlossenheit des Anfangs erscheint gelöst, die Wörter dir und Schicksal werden zerdehnt, und zum Schluß zerstört ein Melisma die Beziehung zwischen den drei einsilbigen Wörtern des zweiten und vierten Verses, so daß nicht einmal am Ende die im Gedicht so deutliche Entsprechung der Strophenhälften hergestellt ist. Das Verraten der inneren Erregung und der Hingebung beherrscht bei Schubert also auch die Rückwendung zum Schicksal, das mit mattem Seufzer und ohne die düstere Festigkeit des Anfangs genannt wird; die Stimme bricht in der Höhe ab und erst das Nachspiel führt die Melodie in ihre Ausgangslage zurück. — Die zweite Strophe, die sich in C-dur stehend von dem e-moll der ersten abhebt, hält trotzdem die Stimmung fest, die Sehnsucht nach der Erlösung schweift in dieser auf- und absteigenden Melodie umher, und doch ist eine merkwürdige Klarheit und fast schmerzhafte Objektivität in dieser Vision von Glück, sie beruht ebenso-

Digitized by Google
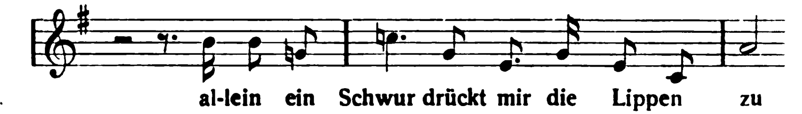
sehr auf dem scharfen, eindringlichen Rhythmus, wie auf der Beschränkung der Melodie auf die Tonleitertöne und auf der durchgängigen Rückkehr zu den Tönen des Grundakkords an den Haupthaltepunkten. Die innere Anteilnahme und das wahre Gefühl Mignons kommen in der Komposition des Textes nicht so sehr zum Ausdruck, wie in dem kleinen Zwischenspiel zwischen dem zweiten und dritten Vers und dem Nachspiel, das freilich schon durch das Melisma am Ende des vierten Verses vorbereitet wird. Besonders das kurze Zwischenspiel ist sehr wirksam, es stellt gleichsam das Echo der geschauten Bilder in Mignons Seele dar, indem die letzten Töne der Melodie als Kadenz wiederholt werden; derselbe Eindruck wird durch das Nachspiel hervorgerufen, zwar nicht mehr mit der gleichen Eindringlichkeit, weil die Wirkung eben schon bekannt ist, aber anderseits doch mit neuer Bestätigung, weil hier das Motiv weiter ausgesponnen wird, und die zweite Strophe überleitend zu der dritten, wieder verinnerlichten öffnet. Mit dieser dritten Strophe sprengt Schubert den streng symmetrischen Aufbau des Gedichts, und es zeigt sich, daß bei ihm die im Anschluß an die Strophen immerhin vorhandene Dreiteilung von einer Zweiteilung durchkreuzt wird. Rein äußerlich bringt er die dritte Strophe durch Wortwiederholungen auf fast die doppelte Länge jeder der beiden ersten (Strophe I und II je acht Takte, II mit Auftakt, ohne Vor-, Zwischen- und Nachspiel, Strophe III sechzehn Takte mit Auftakt). Musikalisch stellt er ihre erste Hälfte in Beziehung zur ersten, ihre zweite Hälfte zur zweiten Strophe. Die dritte Strophe beginnt mit demselben Motiv wie der erste und dritte Vers der ersten Strophe, ganz verschiedene, ja gegensätzliche Inhalte des Gedichts scheinen also durch denselben musikalischen Gedanken wiedergegeben zu sein. Aber die Mannigfaltigkeit der musikalischen Ausdruckselemente macht innerhalb dieser Gleichheit eine Abwandlung möglich, hier geht die Harmonie dem Sinn des Gedichts nach. Das Motiv steht zuerst in e-moll, dem schwermütigen Anfang des Gedichts entsprechend, die Molltonart hat hier entschieden etwas Herbes [1]), Düsteres, wogegen das G-dur des dritten Verses sich sanft und klar abhebt. Zu Beginn der dritten Strophe endlich ist das Anfangsmotiv in die gleichnamige Durtonart, E-dur, erhoben, der ein besonders strahlender und heller Klang innewohnt [2]). So bringt Schubert diese Strophe von vornherein auf den Ton ihrer Endverklärung und

[1]) Vgl. die Belege für ähnliche Wirkungen von Molltonarten bei E. Becker, Die Bedeutung von Dur und Moll für den musikalischen Ausdruck. Diss. Würzburg 1910, S. 2.
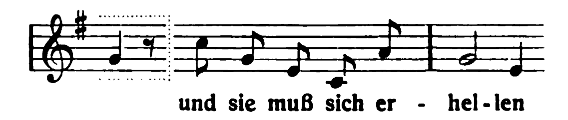
[2]) Vgl. die Belege bei R. Hennig, Das Problem des Charakters der Tonarten Bd. 12 dieser Zeitschr. S. 44 u. 55 und auch Schubart, Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst S. 381 ff.

Digitized by Google

kennzeichnet durch die wechselnde harmonische Fassung desselben melodischen Gedankens die seelische Entwicklung, die im Gedicht dargestellt wird. Der erste Vers bleibt im übrigen in strenger Analogie zum entsprechenden der ersten Strophe, der unendlich rührende Eindruck beruht wie bei Reichardt auf den kleinen Intervallen, nur ist er dort fast noch reiner, weil ohne Zerdehnung der Worte einfach berichtet wird, während hier schon das eigene Gefühl deutlich mitschwingt, das dann bei den Klagen im zweiten Vers den gleichmäßigen Verlauf der Melodie sprengt; die gewaltsame Unterstreichung des im Gedicht gedrückten kann durch die Synkope mit dem aufsteigenden Quartenschritt leitet eine rhythmisch und melodisch reichbewegte Phrase ein, in der der ganze Schmerz über die eigene unterdrückte Klage laut wird; die Wiederholung der Worte »in Klagen sich ergießen« mit verbreiternder Melodieführung trägt dazu bei, den Eindruck zu erwecken, daß der Komponist hier die Worte des Dichters offen ausdeutet: hier genießt Mignon in der Vorstellung von der Klage der anderen selbst die Wollust der Klage. Um so wirksamer hebt sich die zweite Hälfte der Strophe ab, in der der Schwur sich wieder drohend aufrichtet. Der Charakter der Komposition verändert sich völlig, die arienhafte Melodieführung geht unvermittelt in ein Rezitativ über, der Glückstraum (denn für Mignon ist die Klage Glück) stößt mit der Wirklichkeit schroff zusammen. Die Beziehung dieses dritten Verses zur zweiten Strophe liegt in dem ersten Motiv



das sich zu der Phrase



stellt. In dieser Zusammenstellung verrät sich die Auffassungsrichtung des Komponisten: die Nacht, die sich erhellen muß, zum Glück gezwungen wird, bezeichnet er mit demselben Thema wie die bewußte Hinwendung zu dem schicksalbestimmenden Schwur, beide Male liegt dem in Worten ausdrückbaren Gedanken ein krampfhaft gezwungenes Wollen zugrunde, das sich in der überwachen Objektivität dieses C-dur-Themas ebenso enthüllt wie es sich verbergen möchte. Im Verlauf der Strophe wird ein Gegensatz herausgearbeitet, der in der Dichtung nicht ohne weiteres enthalten ist, ein Gegensatz zwischen dem Gott und dem Aufschließen. Das dreimalige Gott

Digitized by Google

steht an rezitativisch dramatischer Kraft auf derselben Stufe wie die wiederholten Worte: »Ein Schwur drückt mir die Lippen zu«, während auf den Worten »vermag sie aufzuschließen« die Melodie beide Male kantilenenhaft wird. Hier spitzen die Gegensätze der Wirklichkeit und der Sehnsucht sich noch einmal zu, schon im Gedicht hatten wir bemerkt, daß der Gott keine Verheißung bedeutet, sondern vielmehr die Unmöglichkeit dem Schicksal zu entgehen ausdrückt, Schuberts Komposition bestätigt diese Auffassung, er unterstreicht sie deutlicher als Reichardt, bei dem sie allenfalls auch dem Abbrechen des Liedes auf dem Forte zugrunde liegen könnte. Der Schluß bringt noch eine Beziehung zum Ende der ersten Strophe, »Schicksal will es« nicht und »(vermag) sie aufzuschließen» sind gleich komponiert, rein musikalisch erhält diese Wiederholung durch die Verschiebung des guten Taktteils einen besonderen Reiz, gedanklich liegt in ihr eine letzte Bestätigung für die Auffassung, daß die Berufung auf den Gott nicht Erlösung bringt, denn die Lösung, das Aufschließen, ist in denselben musikalischen Ausdruck gebannt wie das Schicksal. Um so mehr überrascht der Durschluß. Er wirkt nach diesem erfolglosen Aufbäumen und der Resignation zunächst völlig unverständlich, und in der Tat ist er auch nicht aus diesem Liede allein zu verstehen. Er weist auf das folgende: »So laßt mich scheinen, bis ich werde,« denn dieser E-dur-Schlußakkord ist die Überleitung in das nahverwandte H-dur, die Tonart dieses Liedes. Es ist ein ungemein geistvoller Zug der Schubertschen Komposition, daß sie mit diesem Schluß über ihre eigene Mannigfaltigkeit, ihre irdische Bewegtheit im Hin und Her der Gefühle in die Verklärung hinausweist; sie gibt hiermit der Gestalt Mignons den rechten Hintergrund, indem sie hinter dem Gedicht, das im Roman ihre mühevolle Erdenlaufbahn abschließt, die Ruhe des Jenseits aufrichtet.

c) Die chronologische Reihenfolge in der Betrachtung der Kompositionen wird nun verlassen und Wolf vor Schumann behandelt; mit Absicht, denn trotz großer Verschiedenheiten gegenüber Reichardt und Schubert läßt sich Wolfs Komposition[1]) ihnen doch anreihen, während die Schumannsche Vertonung wegen ihrer vollkommenen Auflösung der Gedichtform in eine andere Sphäre weist und den Rahmen der Mignongestalt überhaupt sprengt.

Goethe sagt einmal von den Zelterschen Kompositionen seiner Gedichte, die Musik ströme wie ein Gas in sie ein, das den Ballon mit in die Höhe nimmt (Goethe an Zelter, 11. Mai 1820). An dieser Idee von Komposition gemessen würde die Wolfsche nicht befriedigen können, sie hebt das Gedicht nicht empor, sondern beschwert es viel-
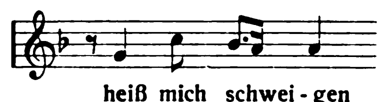
[1]) Goethe-Lieder Bd. I. S. 14.

Digitized by Google
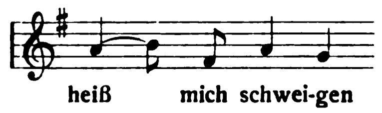
mehr mit einer ganz eigenartigen Bedeutsamkeit. Wolfs Mignon ist die Mignon, die Wilhelm am Morgen nach der Nacht mit dem unbekannten weiblichen Besuch entgegentritt: »Sie schien diese Nacht größer geworden zu sein; sie trat mit hohem edlem Anstand vor ihn hin und sah ihm sehr ernsthaft in die Augen, so daß er den Blick nicht ertragen konnte.« Die vertiefte Auslegung des inneren Gehalts, die Schubert Reichardt gegenüber auszeichnete, ist bei Wolf noch gesteigert und dabei zugleich bestimmter festgelegt, denn während Reichardt und Schubert mehr ihre Gesamtauffassung der Mignon in die Komposition legten, glauben wir bei Wolf durchaus die Mignon des fünften Buches zu finden, die die Wende ihres Geschicks bewußt erlebt, und der Nachdruck liegt hier auf der Frühreife des seltsamen Geschöpfs, das »tiefen Schmerz genung« fühlte. — Rein musikalisch unterscheidet Wolfs Komposition sich von den früheren durch die Art der Begleitung. Während diese bei Reichardt und Schubert in der Hauptsache mit der Gesangstimme mitgeht, übernimmt sie hier eine ganz selbständige Rolle, und die größere Bestimmtheit der Mignonauffassung ist nicht zuletzt ihr zu verdanken. Schon das kurze Vorspiel ist ungewöhnlich ausdrucksvoll. Der mit überraschender Bestimmtheit einsetzende b-moll-Akkord im Forte hat etwas gewaltsam Erweckendes, er wirkt wie ein Zwang, dem Schicksal ins Auge zu sehen, aber sogleich beginnt piano die Überleitung zu dem nun ganz weich und erlösend wirkenden F-dur, in dem die Gesangstimme einsetzt. In der ganzen ersten Strophe setzt sich dieser im Vorspiel angedeutete Gegensatz fort, den wir aus der Analyse des Gedichts als Gegensatz zwischen Zwang und Leiden, Bewußtsein der Pflicht und Wunsch nach Hingabe kennen, und zwar durch die rhythmische Festigkeit der Begleitung und die von ihr aus betrachtet eigentümlich lose und haltlos darüber schwebende Gesangstimme, man beachte die Einsätze auf dem schlechten Taktteil und die Anfangssynkope. Geht man den Zeitwerten der Gesangmelodie genau nach, so überrascht die große Annäherung an die Zeitwerte eines sinngemäßen Vortrags der Dichtung, man hat den Eindruck, als ermögliche das feste Begleitgerüst dem Komponisten diese Freiheit in der rhythmischen Behandlung der Singstimme, für die die Taktstriche, die hier für die Begleitung zugleich die Grenzen der Motive bezeichnen, gänzlich bedeutungslos sind. Bei der Besprechung von Reichardts Auftaktanfang ist schon auf den Beginn der Wolfschen Komposition hingewiesen worden, der jedoch erst jetzt im Rahmen der ganzen Deklamation des Liedes richtig gewertet werden kann. Er ist in der Tat eine genaue Wiedergabe des metrischen Ausgleichs der beiden ersten Silben mit musikalischen Mitteln; man kann wohl kaum von einer eigentlichen Synkope reden, dazu bekommt die erste Note durch das bedeutungsvolle Wort

Digitized by Google

Heiß einen zu starken Nachdruck, sie trägt den Akzent des guten Taktteils, aber an ihrem anderen konstitutiven Element, an der Dauer wird ihr etwas abgezogen und der zweiten Note zugeteilt, die nunmehr, in Akzent und Dauer in umgekehrtem Verhältnis zur ersten stehend, den Gesamteindruck gleicher Bedeutsamkeit hervorruft. Wir hatten behauptet, daß die metrische Ausgleichung »Heiß mich« in der leichteren »Denn mein« nachklingt; auch Wolf greift hier zu einer »leichteren« Wiedergabe, als im ersten Fall; die beiden Silben haben die gleiche Länge, aber das Denn kann sich hier unmöglich so vordrängen wie bei Schubert (wo es ja außerdem doppelt so lang ist wie mein), die Begleitung zwingt trotz der Selbständigkeit der Gesangstimme immerhin den Eindruck des Einsatzes auf schlechtem Taktteil auf, und daher bekommt das mein auf dem zweiten Viertel jenen kleinen Nachdruck, der hier zum Ausgleich genügt. Im ganzen ist die Deklamation der ersten Strophenhälfte zögernd und abgebrochen, der zweite Vers wird sogar auseinandergerissen; bei dem ersten ist das wegen der Mittelpause näherliegend. Die Melodieführung ist ebenso wie der Rhythmus dem Sprechgesang angenähert, um so stärker wirkt in dieser starren, »unmusikalischen« Umgebung die kantilenenhafte Führung



Äußerlich gesehen mag diese Wortzerdehnung durch die Mittelpause des Verses veranlaßt sein, zugleich aber malt sie die Geste der Hingebung, mit der die Bitte um den Befehl von Mignon ausgesprochen wird. Man vergleiche Schuberts Fassung[1]):
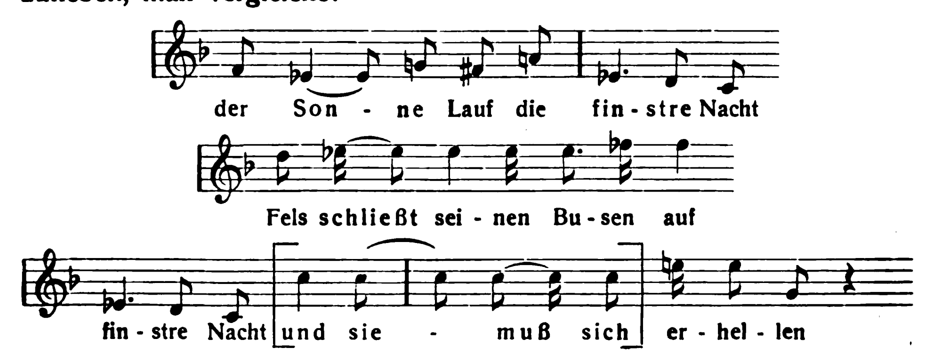


sie wirkt gegenüber der von Wolf banal, weil die Zerdehnung, die hier Herausstellung und Isolierung bedeutet, nicht das sinntragende Wort trifft. Die Wortzerdehnung wird also von Schubert nur zur Füllung der musikalischen Phrase vorgenommen und erschöpft sich in dieser Aufgabe, während Wolf sie zu einer sinnvollen Gestaltung der Diktion ausnützt. Im anderen Sinne auffallend ist die Vertonung von »ist mir Pflicht«; hier wird die eintönige Melodie durch die übermäßige Sexte unterbrochen, und zugleich wird der Eindruck des gewaltsamen Herausstoßens dieses bedeutungsvollen Wortes durch den dissonierenden

[1]) Reichardt fällt weg, weil er schon in der ersten Vershälfte die entsprechenden Wörter zerdehnt, also die Zerdehnungen in »heiß mich schweigen« nicht die Überraschungen des Einmaligen an sich haben.

Digitized by Google

Akkord der Begleitung verstärkt. Der dritte Vers geht von der so gewonnenen Tonhöhe aus, um zu dem Aufschwung zu gelangen, der seinem Inhalt entspricht. Während die Begleitung ihrem Rhythmus treu bleibt, gewinnt die Gesangstimme eine ganz neue Schwingung und Weite, alle Mittel der Steigerung verstärken einander: gehaltene Töne, aufsteigende Intervalle, crescendo. Um so eindrucksvoller wirkt das Abbrechen der Melodie auf dem leittonhaften f″ im Forte und die Weiterführung und Vollendung dieses musikalischen Gedankens durch die Begleitung, die nach ihrer früheren Selbständigkeit nun doppelt überraschend in diese enge Beziehung zur Singstimme tritt. Jetzt verändert die Begleitung überhaupt ihren Charakter, der Rhythmus wandelt sich bis zum Schluß der Strophe in ♩ ♪ ♩. ♪, und der Gesang schlägt synkopisch dazwischen, was dem Vers eine schleppende Schwere, etwas unheimlich Drohendes verleiht, ein Eindruck, der durch den Sprung in die tiefe Mittellage, die absteigenden Intervalle und das Decrescendo noch verstärkt wird. Der enge Anschluß an den Sinn des einzelnen Verses macht es Wolf unmöglich, die Entsprechungen des symmetrischen Aufbaus zu betonen, der Drang nach Verdeutlichung des inneren Lebens siegt über die formale Gebundenheit. Doch kann man noch nicht von einer Auflösung der Form des Gedichts sprechen, im großen sind seine Abschnitte gewahrt, die Dreiteilung nach den Strophen sogar genauer als bei Schubert. Die zweite Strophe ist also gegen die erste stark abgesetzt und die dritte auf die erste bezogen. — In der zweiten Strophe ist die Begleitung vor allem Trägerin der Stimmung und wieder der Singstimme gegenüber ganz selbständig. Das schließt jedoch nicht aus, daß auch die Singstimme ihren eigenen, nur aus dem Stropheninhalt zu verstehenden Ausdruck hat. Begleitung und Gesang stellen hier sozusagen zwei verschiedene Arten der Verbindung von Poesie und Musik dar. Im Gesang liegt der Ausdruck hauptsächlich im Auf- und Absteigen der Intervalle und in dem freien Rhythmus, der die Möglichkeit gibt, wichtige Wörter durch nachdrückliche Längen hervorzuheben, man vergleiche:



Die Komposition der Wörter »und sie muß sich erhellen«, die ja im Gedicht dem Jambenschema widerstreben (vgl. S. 160 und Schillers Bemerkung S. 157), stellen die metrische Ausgleichung in derselben Weise dar, wie die oben besprochenen Stellen »Heiß mich« und »Denn mein« auch hier die Ausgleichung der Silben in der Dauer und die Verschiebung des Rhythmus gegen die guten Taktteile der Begleitung, wodurch eine ganz gleichschwebende Akzentuation möglich wird, die dem einen Wort keinen deutlichen Vorrang vor dem andern gibt. Denselben Mitteln begegnen wir in dieser Strophe noch einmal. Es handelt sich um das nach Schiller »kurz« gebrauchte Zeitwort schließt; Reichardt und Schubert unterdrücken die Hebungsfähigkeit dieser Silbe in ihren Kompositionen völlig, Schumann dagegen stellt sie mit gänzlicher Durchbrechung des metrischen Schemas an die stärkste Akzentstelle, den Anfang eines Taktes, und unterstreicht sie noch durch ein Sforzato und durch das befreiende Einsetzen von F-dur nach dem vorbereitenden, durch den Vorhalt noch drängender gemachten Dominantseptakkord. Zwischen diesen beiden Grenzmöglichkeiten findet Wolf eine Vermittlung, die im Musikalischen dem metrischen Ausgleich der Poesie gleichgesetzt werden kann. Bei der Stelle »und sie muß sich (erhellen)« treffen Silben aufeinander, deren Hebungsfähigkeit nicht unbedingt zur Verwirklichung der Hebung zwingt, sie könnten unter Umständen alle in die Senkung treten, aber an der Stelle »Fels schließt« stoßen zwei einsilbige Wörter zusammen, von denen jedes nicht nur in dem Zusammenhang unseres Gedichts eine Hebung verlangt, es läßt sich kein Fall der deutschen Sprache denken, in dem diese beiden Silben wirklich in eine reine Senkung gesetzt werden könnten. Konnte sich nun im ersten Falle der Ausgleich wegen der metrischen Neutralität der Silben vom Innern eines musikalischen Taktes aus vollziehen, so daß die erste Silbe auf einen schlechten Taktteil kam und die ganze Stelle dadurch gegen das feste Gerüst verschoben wurde, so bedarf der Fels der Unterstützung durch den stark betonten Taktanfang, wenn er der bedeutenden Verlängerung des gehobenen schließt das Gleichgewicht halten soll (vgl. das Beispiel auf S. 186). — Die aufsteigende Linie der Melodie, die sich wie in Erwartung einer Erlösung allmählich nach oben schraubte, kehrt im letzten Vers in einem beruhigten Absteigen in die tiefe Mittellage zurück und endet auch bei Wolf wie bei Reichardt und Schubert in einer kleinen besänftigenden Figur, die hier freilich wegen ihres musikalischen Offenbleibens keinen Abschluß bildet, sondern eine Weiterführung verlangt, die von der Begleitung übernommen wird; überhaupt ist in diesem ganzen letzten Vers die Begleitung sehr wichtig für den Ausdruck. Am Anfang der Strophe beginnt sie mit einem Motiv, das sich in angemessener Veränderung durch die ganze Strophe hin-

Digitized by Google

durchzieht, und diese Einheitlichkeit macht Wolfs Auffassung verständlich. Bei ihm ist der Blick in die Außenwelt keine unbedingte Befreiung; das in sich und in den Wiederholungen aufsteigende Motiv, das immer erst beim zweitenmal und auch da nur zu einem scheinbaren Abschluß kommt, stellt eher ein unruhiges Suchen dar. Aber am Ende hat Wolf das starke Ritardando durch den verlängerten vierten Vers gefühlt und sofort ausgedeutet, das Begleitungsmotiv bricht nach dem dritten Vers ab und klingt in den synkopischen Akkorden wie in Verklärung nach; am Schluß breitet sich doch Ruhe über das Gemüt, und die starken Stimmungsgegensätze in Mignon können nicht einleuchtender zur Darstellung kommen, als in dem Abklingen dieses musikalischen Gedankens. Die Entrücktheit vom eigenen Leid und der Übergang zu der rührenden Klage der dritten Strophe liegen besonders in dem Verhältnis von Singstimme und Begleitung im vierten Vers, die Stimme geht in gleichmäßigem Abstieg in die ihr bequemste Lage (am Umfang dieses Liedes gemessen), während die Begleitung in Gegenbewegung und immer leiser werdend aufsteigt. Den Übergang zur letzten Strophe bildet ein eigentümlich gemilderter Nachklang des ersten Begleitmotivs. Es ist so, als könnte das beruhigte Gemüt sich an die Nöte des Suchens nur noch dunkel erinnern, die zögernden Synkopen und das verlangsamte ♩, mit denen das Motivstück wieder einsetzt, wirken wie der Versuch, sich einen glücklich überstandenen schweren Traum ins Gedächtnis zurückzurufen.

Die dritte Strophe führt auf die erste zurück, aber gleich im ersten Takt sind zwei Änderungen beachtenswert: die Stimme beginnt mit einem Auftakt (innerhalb des musikalischen Taktes) und trägt so dem Rhythmus des Gedichts Rechnung, und in der Begleitung mindert die Ausweichung [Notenbeispiel] die starre Eintönigkeit, die am Anfang einen Sinn hatte. In dieser letzten Strophe behält die Begleitung ihre Bewegung bei, die rhythmischen Charakterisierungen der ersten Strophe fallen fort, und das gibt dem Ganzen größere Geschlossenheit, die dem Inhalt entspricht, in dem die Gedanken des Gedichts zusammengefaßt werden und ihre Beziehung auf Mignon ausgesprochen wird. Die Stimme bewegt sich wieder frei über dem festen Begleitgerüst, die Ausdrucksmittel der anderen Strophen kehren auch hier wieder (vgl. die Behandlung des »dort kann« und den Intervallsprung zwischen dem zweiten und dritten Vers). Der zweite Vers mit seinem achtmal wiederholten D wirkt wie ein Nachklang der ausbrechenden Unruhe in der zweiten Strophe mit ihren eindringlichen, fast zum Schrei werdenden Wiederholungen der gleichen Note.

Digitized by Google

Der Schwur wird neben die Pflicht gestellt:
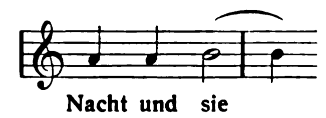


und seine Bedeutung durch die Länge der Note unterstrichen. Die Singstimme verläuft in jedem der beiden letzten Verse in derselben Melodiekurve, auf einen kurzen Aufstieg folgt ein längerer Abstieg in die tiefe Lage und ins Piano, der vierte Vers bringt aber zum Schluß noch eine Steigerung, da in ihm der Aufstieg in der Gesamtlage höher und stärker und der Abstieg weiter ausgesponnen ist. Dieselbe Melodiekurve mit der gleichen Verwendung von Forte und Piano fanden wir schon in der letzten Hälfte der zweiten Strophe, und dieser dreimal dargestellte Übergang von innerer Spannung zur Lösung kennzeichnet Wolfs Mignonauffassung, in der einerseits die starken Gegensätze und anderseits die Entwicklung zur Ruhe der Entsagung betont werden. In dem fragenden Ausgang der Singstimme, die mit einem Intervallschritt nach oben auf dem Leitton nach f-moll abbricht, liegt noch keine schließende Kraft, aber indem nach einer Pause das Vorspiel des ganzen Liedes wiederholt wird, das noch einmal die Gegensätze aufstellt und zur Lösung führt, gewinnt das Lied völlige musikalische Geschlossenheit.

d) Die richtige Einstellung zu der Schumannschen Komposition [1]) zu finden ist nicht einfach. Das Urteil über sie muß verschieden ausfallen, je nachdem wir sie als freies, beziehungsloses Gebilde oder als Mignons Lied betrachten. Die Komposition hat entschieden eine starke Wirkung, sie ist sehr mannigfaltig und voll geistreicher Wendungen und geht dem inneren Zusammenhang der Dichtung an Stellen nach, die nicht ohne weiteres als aufeinander beziehbar sich darbieten. Aber als Mignons Lied wirkt sie vollkommen unbefriedigend, und es wird unsere Aufgabe sein, die Gründe hierfür festzustellen, da die Ablehnung offenbar mit der Art der Musik, die hier mit der Poesie verbunden ist, zusammenhängt. Zunächst fällt die Auflösung der Form des Gedichts auf. Während Reichardt und Wolf ohne Wortwiederholungen auskommen und Schubert einfach durch unmittelbare Wiederholung erweitert, so daß die Dreiteilung noch deutlich zu erkennen ist, greift Schumann an zwei Stellen in den Gedankengang des Gedichts ein, unterstreicht das eine Mal den Hauptgedanken der ersten Strophe durch die Wiederholung des themagebenden Anfangs, reißt am Schluß sogar den Zusammenhang der Strophen auseinander und stellt den Anfang und das Ende des Gedichts zusammen, als meinte er es in dieser Verkürzung noch einmal in der Hauptsache darzustellen. Daneben ist der Abschnitt zwischen

[1]) Op. 98a, Nr. 5.

Digitized by Google

der zweiten und dritten Strophe verwischt, jedenfalls dem im Gedicht gleichstarken zwischen der ersten und zweiten untergeordnet. Die Auflösung der Form ist selbstverständlich nur die äußere Seite und der Fingerzeig für die Auffassung Schumanns von dem ganzen Gedicht; weil diese Auffassung über den Rahmen der Mignongestalt hinausgeht, zersprengt sie auch die symmetrisch gebundene Form. Keine dichterische Gestalt ist eindeutig zu umreißen und als sozusagen meß- und wägbares Gebilde in Worten zu übermitteln, Verschiedenheiten in der Auffassung sind immer möglich und berechtigt. Aber doch nur bis zu einem gewissen Grade: in einem Bilde könnte man sagen, daß man eine Gestalt wohl von verschiedenen Standpunkten aus betrachten kann, daß sie aber die Verzerrung durch eine Linse nicht verträgt. So verwickelt nun auch die Mignon sein mag, so wird sie doch bei genügender Einfühlung in die Dichtung ein ganz bestimmtes Gesamtgefühl hervorrufen, dessen Störung durch die Komposition vor der überlegenden Analyse deutlich gefühlt wird. Reichardt, Schubert und Wolf sind ohne weiteres in eine Linie zu stellen; kurz zusammenfassend kann man sagen: Reichardt bewegt sich in der Richtung auf eine adäquate Erfassung der Gestalt, ohne ihren vollen Gehalt zu erreichen, Schubert gibt diesen Gehalt im ganzen durch die Gesamtstimmung seines Liedes wieder, während Wolf individualisiert und Mignon im Lichte einer bestimmten Situation, eben der des Gedichts und seiner Stelle im Roman sieht. So wird von diesen dreien der Umkreis der Gestalt durchschritten. Wenn wir nun bei Schumann von einer Überschreitung dieser Sphäre reden, so können die Belege dazu nur im einzelnen erbracht werden. Aber eine nähere Besinnung über den Gesamteindruck führt uns auf die richtige Einstellung den Einzelheiten gegenüber. Zur Bezeichnung des Gesamteindrucks drängt sich zunächst das Wort »dramatisch« auf, d. h. man spürt hier eine handelnde Person, die irgendwem auf eine Frage zu antworten scheint, sie erschreckt abwehrt und doch reden möchte. Die Wiederholung des »Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen« am Schlusse der ersten Strophe wirkt wie das Abschneiden einer begütigenden Gegenrede. Die dramatische Belebung durchzieht auch die betrachtenden Teile des Gedichts, die finstre Nacht wird durch das lange sie



das durch das An- und Abschwellen stark unterstrichen ist, als etwas lebendig Handelndes hingestellt, das »schließt seinen Busen auf« ist deutlich von einer Geste dieser Mignon begleitet, die das Befreiende

Digitized by Google

malt (vgl. das sf). Bezeichnenderweise wird sie bei dem Schwur wiederholt, der hier mit größter Aktivität wie eine Befreiung, ein Zurückfinden in das stärkere Ich wirkt; aber zum Schluß versinkt wieder alles in düsteres Grübeln. Dies ist nicht mehr die Mignon Goethes, denn die wunderbare Doppelheit ihres Wesens ist verschleiert und ihre eine Seite, das gärende, gewaltsam unterdrückte Innenleben in einem offenen Ausbruch gesteigert und dadurch ins zügellos Hingegebene, pathetisch Tragische verschoben. Vielleicht wird es niemals so deutlich wie bei der Betrachtung dieser Komposition, wie sehr die Seite des Gehaltenen, Zarten, Duldenden, das Verschweigen und in sich Zurückziehen und die Sehnsucht nach innerer Harmonie zum Wesen Mignons gehören. Der Schumannschen Tragödin könnten nie Mignons Worte, die sie als Engel spricht, in den Sinn kommen: »Warum trägst du eine Lilie? so rein und offen sollte mein Herz sein, dann wäre ich glücklich. Wie ist's mit den Flügeln? Laß sie sehen! Sie stellen schönere vor, die noch nicht entfaltet sind.« Rein und offen sein ist Mignons Wunsch, aber nicht diese Preisgabe der Empfindungen, die der Romantiker Schumann ihr zumutet. Zur Geschichte der Mignonauffassung kann man in diesem Zusammenhang an Friedrich Schlegels Meisteraufsatz erinnern, der in der Stelle, an der Mignon Schumanns Auffassung am weitesten entgegenkommt, in Mignon »als Mänade«, einen »göttlich lichten Punkt« des fünften Buches zu erblicken vermochte.

Die Komposition beginnt mit einem kurzen Vorspiel, das den rezitativisch gehaltenen ersten Vers theatralisch einleitet. Die Anweisung »Mit freiem leidenschaftlichen Vortrag« verstärkt noch den Eindruck der mit großer Gebärde einherschreitenden Tragödin. Auch das kurze Zwischenspiel mit seiner aufsteigenden Sechzehntelfigur deutet ein düsteres und schweres Geschick an, dessen sich die Betroffene wohl bewußt ist. Ganz klar wird aber die Schumannsche Verschiebung der Mignon im dritten Verse, in dem das ich allzusehr in den Vordergrund tritt, das langgehaltene Des und die unterstreichende Vorhaltsfigur in der linken Hand der Begleitung heben dieses Wort so sehr heraus, daß der Fluß des Verses völlig zerstört wird; im Gedicht hat das Wort nur Auftaktwert, und die drei anderen Komponisten behandeln es dementsprechend. Bei Reichardt und Schubert liegt der Hauptton auf dem dir, hier tritt Mignon selbst vor der Sehnsucht nach dem vertrauten Freunde ganz zurück, und bei Wolf bleibt zwar das dir unbetont, aber nur weil in der ganzen Phrase die Hingabe enthalten ist, vor der alles Persönliche verschwindet. Schumann dagegen begnügt sich nicht einmal mit dieser einfachen Hervorhebung durch die Länge, er bringt das Motiv der Worte »Ich möchte dir« in zweimaliger Wiederholung jedesmal um eine Terz erhöht in der Begleitung der Strophe, so daß dieser Wunsch

Digitized by Google

nach der sehr fessellos und aktiv aufgefaßten Hingabe die Hauptsache ist, hinter der der Schritt des Schicksals ganz zurücktritt; für die Worte »Allein das Schicksal will es nicht« begnügt er sich mit der Fortführung des Motivs, die noch dazu durch die letzte Wiederholung in der Begleitung unterbrochen wird. Dieses letzte Mal mündet das Motiv wieder in die Worte »Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen,« und so schließt Schumann das Schicksal in dieser Strophe durch die egozentrische Beschäftigung mit der eigenen Persönlichkeit ein, denn auch die Hingabe, die er darstellt, ist kein wahres Aufgehen im anderen, sondern höchst gesteigerter Selbstgenuß. Der Übergang zu der »objektiven« Strophe II macht sich auch bei Schumann in einer erlösenden Modulation und größerer Ruhe in der Führung der Stimmen geltend. Doch ist das kindliche Hinwenden zur Natur, das Reichardt und Schubert in dieser Strophe darstellen, hier nicht zu spüren. Das war nun freilich bei Wolf auch nicht der Fall, aber hier zeigt es sich sehr klar, daß diese Strophe ein Beziehen auf das Mignonschicksal nur nach einer ganz bestimmten Richtung verträgt; gerade weil diese Strophe im Gedicht nach innen am wenigsten festgelegt ist, verrät sich hier die Auffassung des Komponisten von Mignon am deutlichsten, wenn er nicht bei der innerlich unbestimmten Objektivität stehen bleibt. Es ist schwer, den Unterschied zwischen Wolf und Schumann in Worten auszudrücken, während er sich der Einfühlung ohne weiteres aufdrängt. Man hat bei Wolf immer den Eindruck, als ob trotz aller Individualisierung der Gefühle es eigentlich die seelischen Vorgänge sind, ihr Auf und Ab, ihre Gegensätzlichkeit und Vereinigung, die den Anlaß zur Ausdeutung geben, als ob Mignon selbst hinter dem zurücktritt, was sich mit ihr und in ihr begibt, sie will nichts, und deshalb wird es ihr auch möglich, aus dem unruhigen Suchen in der Außenwelt mit der Klarheit der Resignation zu scheiden und den neuen Blick in die eigene Seele von einer neuen Stufe aus zu tun. Bei Schumann steht überall ein herrischer Wille dahinter, hier will Mignon in der Außenwelt etwas Bestimmtes sehen, es ist nicht das wiewohl unruhige, aber doch abwartende Suchen, hier wird in jedem Augenblick verglichen, überlegt und auf das eigene Selbst bezogen, hier ist kein Glaube an das ruhige Außen, sondern Mißtrauen und fast Neid. Die Ruhe der Begleitung ist scheinbar, die Synkopen schlagen zwischen die obere Stimme hinein und treiben sie, das Gleichmaß der Verse wird zerstört und nur die Einteilung nach dem Sinn unterstrichen (zur rechten Zeit — vertreibt der Sonne Lauf die finstre Nacht — und sie muß sich erhellen — der harte Fels — schließt usw.). Das langgehaltene sie, das die Nacht zur beneideten Rivalin personifiziert, enthält schon wieder den versteckten Hinweis auf das eigene entgegengesetzte Schicksal, und in dem unverhohlen betonten

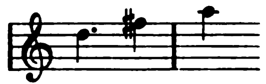
Digitized by Google

schließt mit dem Sforzato lebt sich in diesem Bilde wieder die eigene fessellose Hingabe aus. Die Gedanken fliehen hastig über diese Verwirklichungen der Sehnsucht, das Bedrückte und das Erlöste werden durch die musikalische Phrase eng zusammengezogen, und das Forte auf den tiefverborgenen Quellen enthält noch einmal die ganze Qual über das eigene Geschick, da sogar das Tiefverborgene sich eher offenbaren darf. Dieses ständige verfrühte Hinschauen auf sich selbst fordert und rechtfertigt in Schumanns Sinne den engen Anschluß der dritten Strophe an die zweite. Im selben Takt, nur durch den Wechsel der Tonart getrennt, beginnt die dritte Strophe, und auch in ihr herrschen die Zerrissenheit und das Unharmonische der Gefühle vor. Die Synkopen der Begleitung beschweren und hemmen die Melodie, die unbefreit und seufzend sich hinwendet, das gehaltene dort mit seinem starken Akzent, das den metrischen Ausgleich des Gedichts zerstört, deutet das ganz Entfernte, Aussichtslose der Erlösung an, und die Klagen selbst der glücklicheren Wesen ergießen sich nicht frei. Deshalb kann der Schwur, der eigentlich das bindende Schicksal ist, hier als Befreiung wirken, nach den drei vorbereitenden steigt er mit einem Sforzato entschlossen auf den hohen Grundton des klaren F-dur; der Schwur bringt hier eben wieder eine Besinnung auf das Selbständige, Selbstgewollte in der Persönlichkeit, und Schumanns Mignon reißt sich hier aus der weichen Stimmung los und steht wieder mit fast trotziger Gebärde da; um so eigentümlicher wirkt hierauf das Versinken in ein ganz haltloses Grübeln, das in der Begleitung schon auf dem Worte zu einsetzt, den ganzen letzten Vers begleitet und schließlich vor der Wiederholung der wie geflüsterten Worte »nur ein Gott« zu einem ganz tagfernen Motiv führt, das dem sehr ähnlich ist, aus dem Wagner seine »Träume« aufsteigen läßt und das auch im ersten Verse einmal kurz auftauchte, wo nach dem im Forte wiederholten »Heiß mich nicht reden« die Melodie auf den Worten »heiß mich schweigen« so merkwürdig richtungslos in sich zusammensinkt. Nachdem auf den Worten »nur ein Gott« die Melodie ihre größte Tiefe erreicht hat[1]), so daß sie ganz in ein Selbstgespräch versunken zu sein scheint, setzt ein Zwischenspiel mit einem brutal erweckenden und erschreckenden Motiv ein (doppelt gesetzt),
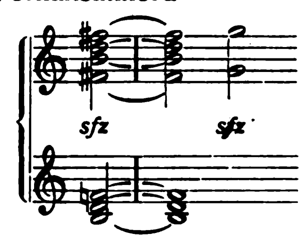
[1]) Auch der Umfang der Singstimme ist bei Schumann größer als bei den anderen Komponisten, was wieder durch das Dramatische seiner Komposition zu erklären ist.

Digitized by Google

das wie ein Aufpeitschen zu neuen Erschütterungen und Ekstasen wirkt und zugleich das Drohen des Schicksals, das nicht in Resignation überwunden wird, zum Ausdruck bringt. Innerhalb der Schumannschen Komposition ist es ein feiner Zug, daß dasselbe Motiv schon früher auftritt, nach den Worten »und sie muß sich erhellen«



wo es zunächst unverständlich bleiben muß und eben erst in der späteren Stelle seine Erklärung findet; es ist die Unfähigkeit im Objektiven unterzutauchen, dieses ständige Beziehen aller Dinge und Vorgänge auf sich selbst und das eigene Geschick, das Gefühl, daß das unerbittliche Schicksal alles Glück bedroht und belächelt und zum Schein macht. Am Schluß der dritten Strophe mündet das starke Motiv in einen dissonierenden Vorhaltsakkord



der nach kurzer Auflösung in das lang ausgesponnene Schlußadagio überleitet. Es nimmt die Stimmung des Träumemotivs wieder auf und zeigt eine ganz andere Mignon, als die übrige Komposition. Alle Selbständigkeit ist zusammengebrochen, träumerisch hingegeben wird das Anfangsmotiv piano in tiefer Lage von der Singstimme und noch einmal in zarter Aufhellung von der Begleitung wiederholt, darauf versucht die Stimme noch eine letzte Erhebung auf dem Schwur und endet nach allen Gefühlsanspannungen in einem matten, fragenden Motiv, das unfähig ist, einen eigentlichen Schluß zu bilden. Der Durschluß hat hier weder die feierlich überraschende, verheißungsvolle Wirkung wie bei Schubert, noch eine auf den Anfang zurückweisende Schlußkraft wie bei Wolf, er wirkt hauptsächlich formal als Abschluß der offengebliebenen Melodie.

Zusammenfassung.

Überlegen wir uns nun, ob wir durch unsere Untersuchungen der am Anfang aufgestellten Frage ein wenig näher gekommen sind. Wie ist es möglich, so lautete sie, daß ein abgeschlossenes Kunstwerk, als welches ein Gedicht sich darstellt, komponiert werden kann, ohne daß der ästhetische Gesamteindruck gefährdet wird? Die Beantwortung der Frage liegt in der Deutbarkeit jedes Kunstwerks, in seinem symboli-

Digitized by Google

schen Charakter. Wohl ist ein Gedicht in sich abgeschlossen, aber zugleich deutet es über sich hinaus und kann wieder Anlaß zu neuer Schöpfung werden. Man kann also sagen, daß die Komposition eine Deutung des Gedichts ist. Handelt es sich um wirklich künstlerisch vollendete Gedichte, die ohne Hinblick auf eine mögliche Komposition geschaffen wurden, so ist der Grundvorgang ihres Anlaßwerdens für den Komponisten wohl kein anderer, als wenn ein Werk der bildenden Kunst in irgend einer Form Anlaß zu einem Gedicht oder ein Musikstück irgendwie Anlaß zu einem Bilde wird. Daß es aber im Falle der musikalischen Ausdeutung eines Gedichts in Wirklichkeit zu einer Verbindung von Poesie und Musik, zu einem neuen einheitlichen Kunstwerk kommt, was bei den wechselseitigen Ausdeutungen von »bildenden« und »redenden« Künsten kaum der Fall sein kann, beruht, wie Lessing gezeigt hat, auf dem Charakter dieser beiden Künste als Zeitkünsten. Aber nicht, daß die »Zeichen« der beiden, ihre konkreten Darstellungselemente sukzessiv sind, ist das Wesentliche. Lessing kam bei der Durchführung dieses Gedankens zu einer unberechtigten Einseitigkeit, der Forderung eines möglichst weitschweifigen Textes für die Komposition, damit die Musik Zeit habe, mit der Poesie Schritt zu halten, ein Ergebnis, das zu widerlegen kaum nötig ist. Es kommt vielmehr auf die Ähnlichkeit der Darstellung des Gehalts, dessen was ausgedrückt wird, an, die sich bei beiden Künsten in der Zeit vollzieht. Die Musik kann, ohne immer im einzelnen an die Dichtung gebunden zu sein, ihr »nachgehen«. Die Gemeinsamkeit des Urgrundes aller Künste, der als innere Bewegung und inneres Bewegtsein, als ein bestimmter Rhythmus inneren Geschehens aufgefaßt werden kann, überträgt sich eben am unmittelbarsten in diese beiden Ablaufskünste.. Die vielzitierte musikalische Stimmung Schillers vor dem Abfassen eines Gedichts zeigt die Möglichkeit der Verbindung von Poesie und Musik besser als die von Herder betonte physiologische Urverwandtschaft der beiden Künste, denn sie drückt ihre ästhetische Verwandtschaft aus, die darin liegt, daß in beiden Künsten eine Idee in einem Geschehen gestaltet wird.

Wie ist nun aber das Nachgehen und Ausdeuten der Musik beschaffen? Offenbar sehr verschieden. Wir hatten schon oben versuchsweise zwei verschiedene Arten der Ausdeutung durch die Musik als sich Hineinhören und etwas Heraushören bezeichnet (S. 173) und können nun sagen, daß nicht jede Art von Dichtungen beider Behandlungsweisen fähig ist. Sich im Reichardtschen Sinne in den Text mancher Bachschen Kantatenarien hinzuhören (etwa: Ruhig und in sich zufrieden ist der größte Schatz der Welt, wer in vollem Zug genießet, was der Erdenkreis umschließet, oft ein armes Herz behält), würde wohl ziemlich ergebnislos bleiben, da der Text eine geringe Fassungskraft hat,

Digitized by Google

hier muß das Ganze erst in eine bestimmte Sphäre gedeutet und das so Hineingelegte wieder musikalisch herausgeholt werden; oftmals ist die Sphäre der ganzen Kantate richtunggebend für die Deutung der einzelnen Arie, der Dürftigkeit wird also durch die Beziehung auf einen größeren Zusammenhang abgeholfen.

Ein Gedicht wie »Heiß mich nicht reden« dagegen bietet einen so verzweigten Organismus dar, daß der Komponist, indem er sich in alle seine Schichten hineinhört, genügenden Anlaß aus ihm selbst schöpfen kann. Freilich ist hier die Deutung auch schwieriger und Mißdeutungen leichter möglich, ebenso wie verschiedene Grade und Abstufungen der Deutung. Wir haben die Reihe unserer vier Komponisten in diesem Sinne schon angedeutet und wollen sie noch einmal mit Beziehung auf ihre Kompositionen der anderen Mignonlieder wiederholen. Die beiden Extreme, Reichardt und Schumann, kommen nicht zu einer Gesamtanschauung der Mignon. Bei Reichardt sind die Lieder sehr verschieden, unseres und die Komposition von »Nur wer die Sehnsucht kennt« nähern sich am meisten einem adäquaten Erfassen, während »Kennst du das Land« und vor allem »So laßt mich scheinen« (strophisch komponiert) farblos bleiben; man hat den Eindruck, als stände er zu weit unten und ginge zu sehr Schritt für Schritt die einzelnen Gedichte durch, um das Ganze zu übersehen. Schumann wurde offenbar von unserem Mignongedicht besonders gereizt, denn es fällt vollkommen aus dem Rahmen seiner anderen Mignonlieder heraus, die allzu weich und wenig individuell wirken. Man hat bei ihm den Eindruck, als gingen die einzelnen Gedichte einander nichts an, die Kompositionen erwecken kein bestimmtes Gesamtgefühl, das auf eine einheitliche Fassung der Mignon hinweist, und es wird hier klar, wie nötig sie ist, damit die Musik ästhetisch befriedigend deuten kann.

Bei Schubert dagegen sind die drei Lieder aus op. 62 vollkommen einheitlich (seine Komposition von »Kennst du das Land«, kann als Werk aus dem Nachlaß hier nicht mitgerechnet werden), seine Mignon ist eine klar umrissene Gestalt, er bringt am überzeugendsten das Gesamtbild zum Ausdruck, das vor dem Kenner des Romans bei dem Namen Mignon auftaucht. Wolf individualisiert, man muß sich in seine Mignonlieder erst hineinarbeiten, aber wenn einem das gelingt, werden sie sich als feine Deutungen der einzelnen Entwicklungsphasen Mignons im Roman erweisen [1]).

[1]) Die Ergebnisse von Paul Mies bei seiner Betrachtung des Liedes: »Wer sich der Einsamkeit ergibt« weisen so große Ähnlichkeiten mit den unseren auf, daß sie als erwünschte Bestätigungen hier angeführt seien. Er stellt fest, daß »Schubert, sich der Hauptstimmung des Textes überlassend, seine Musik verfaßte, dabei aber noch musikalischen Gesetzen folgend, also z. B. vor Textwiederholungen


Digitized by Google

Zum Schluß mögen einige Bemerkungen über die allgemeine Einstellung, aus der heraus dieser Versuch unternommen wurde, erlaubt sein. Vor allen Dingen muß gesagt werden, daß niemals die Absicht vorlag, das Gedicht und seine Kompositionen durch die Analyse zu erklären, d. h. seine Wirklichkeit begreiflich zu machen, indem man sein Entstehen oder Vorhandensein auf bekannte Tatsachen oder eingesehene Vorgänge zurückführt. Die Analyse will die Synthese des Schaffens nicht begreiflich machen, sondern macht vor ihr als vor dem ewig Unerforschlichen halt. Sie nähert sich dem vorhandenen Kunstgebilde wie einem in sich vollendeten Naturdinge, und ihre Fähigkeit ist die des Eindringens in immer neue Schichten von organischen Zusammenhängen. Bei der Betrachtung der einzelnen Ausdruckselemente des Gedichts bleibt der Schöpfer Goethe und der Akt seines Schaffens gänzlich aus dem Spiel, und es soll nicht etwa gezeigt werden, wie das Gedicht »gemacht« worden, aus welchen Teilen oder welchen Vorgängen es entstanden ist. Daß ein Wissen Goethes um die hier abstrahierten Elemente des Gedichts und ihre Beziehungen, als er es schuf, ein Absurdum wäre, ist klar. Haben wir uns nach dieser Seite vor Mißverständnissen bewahrt und gezeigt, was hier nicht getan ist, so gilt es nun anderseits einen Vorwurf abzuwehren, der leicht erhoben werden kann. Stört ein solches »Sezieren« nicht die Fähigkeit zu künstlerischem Genuß, indem es die Teile zeigt und das geistige Band vernachlässigt? Darauf ist zu erwidern, daß die Analyse, wenn sie Wesentliches aufzeigen soll, eine Synthese voraussetzt, nicht zwar die des Schaffenden, aber doch die des Nachempfindenden. Nur dem werden die Teile sinnvoll gegliedert erscheinen, der die Idee des Ganzen hat. Wer hier nur intellektualisierendes Zergliedern findet, der sei daran erinnert, daß es eine Stufe der Einsicht zumal in ästhetischen Dingen gibt, auf der Anschauen, Fühlen und Denken sich vereinen. Und diese Art der Einsicht muß als Postulat und als Idee dem Erfassen von Kunstwerken vorschweben, hier kann unklarer Gefühlsrausch ebensowenig ausrichten wie verstandesmäßige Nüchternheit. Die Besinnung über Kunstwerke ist eine Aufgabe wie die Erkenntnis der Natur, und
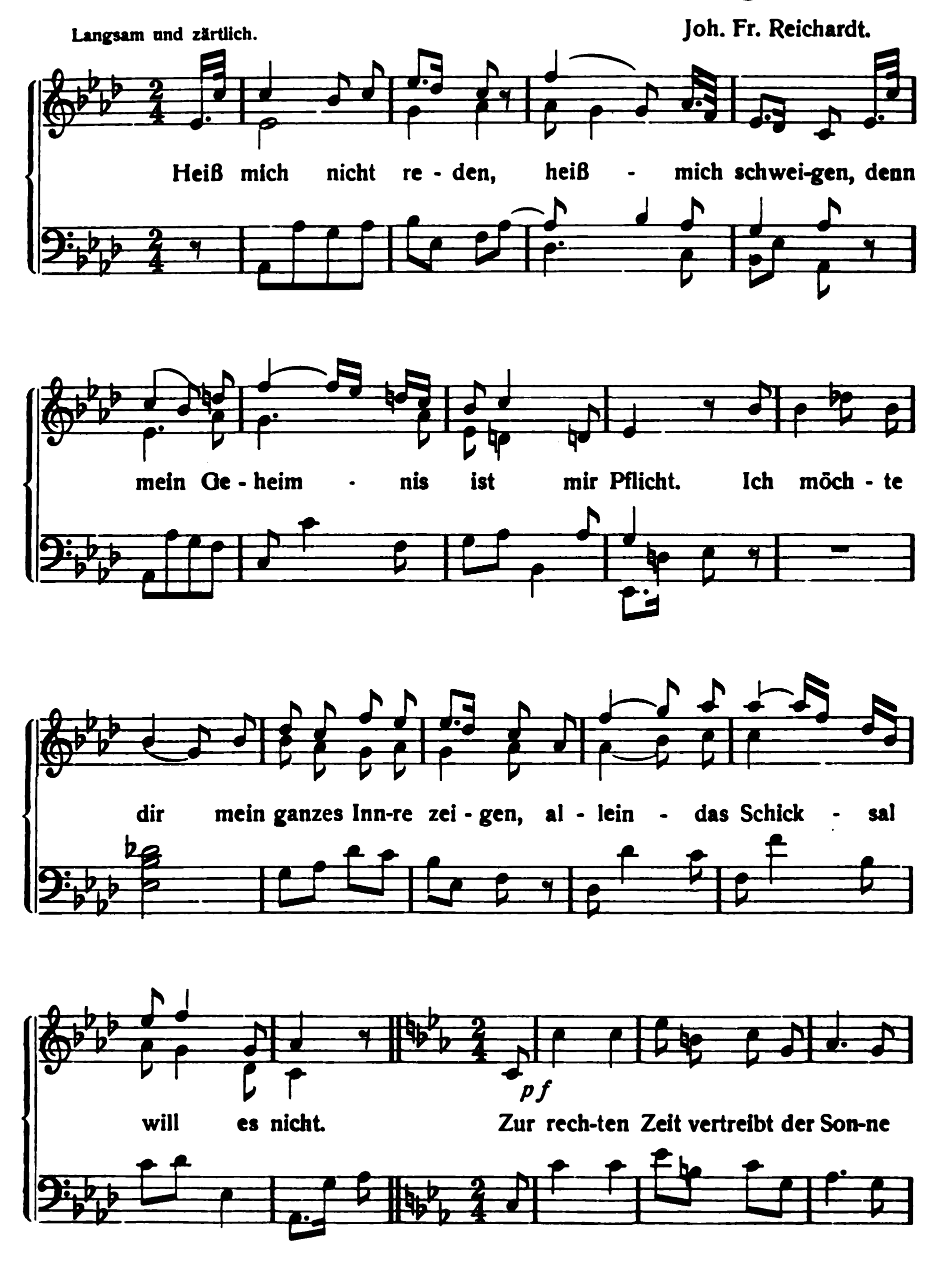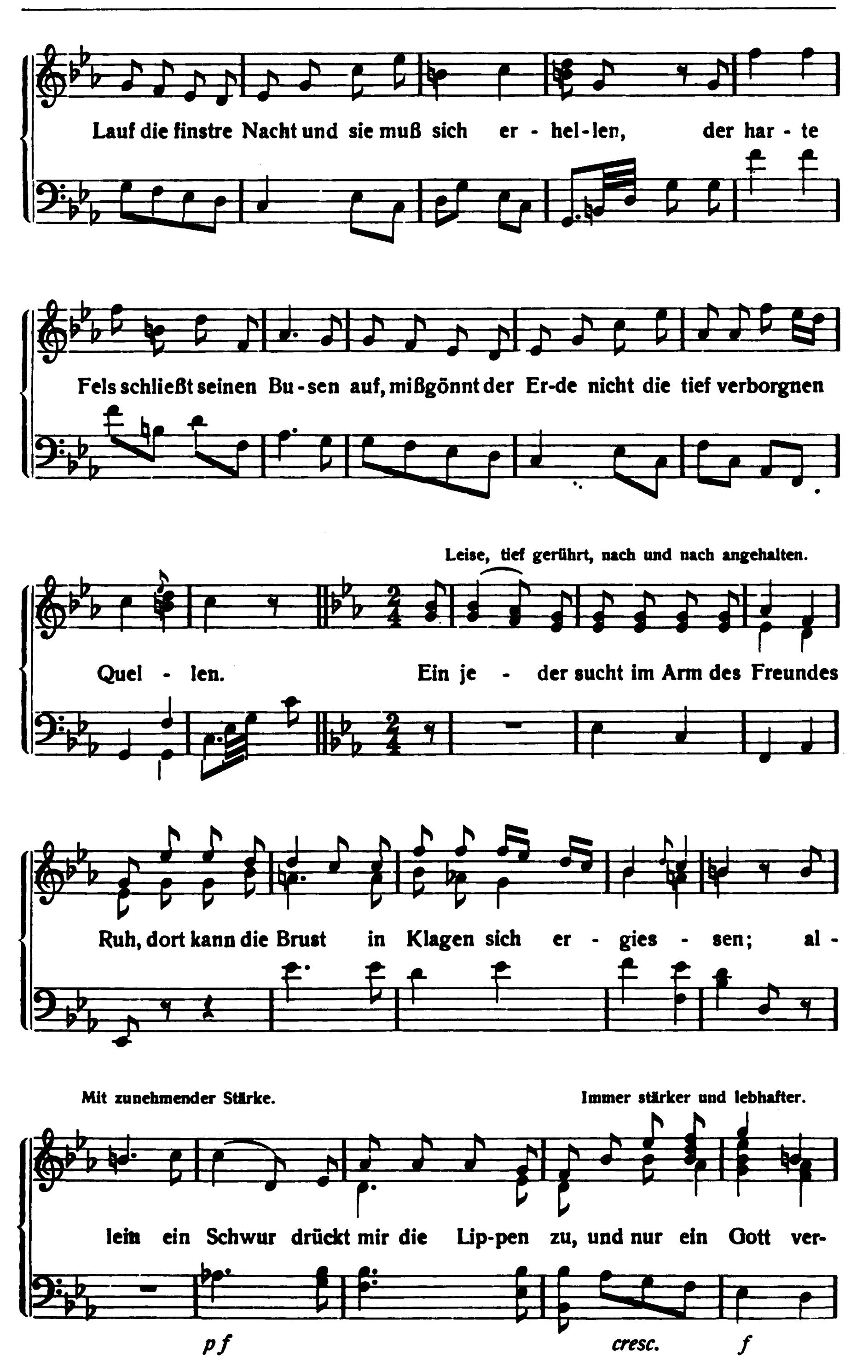
---

nicht zurückschreckte. Daher erhielt er ein musikalisch geschlossenes Werk, das allerdings nicht allen Feinheiten und Stimmungen des Textes nachgeht. Schumann versucht das letztere, dafür zerfällt aber seine Komposition in mehrere zusammenhanglose Episoden, die ein einheitliches Band oder eine zusammenhaltende Krönung vermissen lasen. Wolf gelang die Vermählung beider Absichten. Musikalische Abrundung bewirkt die Wiederholung des Anfangsmotivs als Zwischensatz und Schlußteil, und daß er jedem Gedanken, auch jeder formalen Anregung des Textes folgt, habe ich fortwährend darlegen können.« Vgl. auch seine Bemerkungen über die Wolfsche Ausdrucksform des Ausfalls der Betonung auf gutem Taktteil und manche andere Einzelheiten.

Digitized by Google
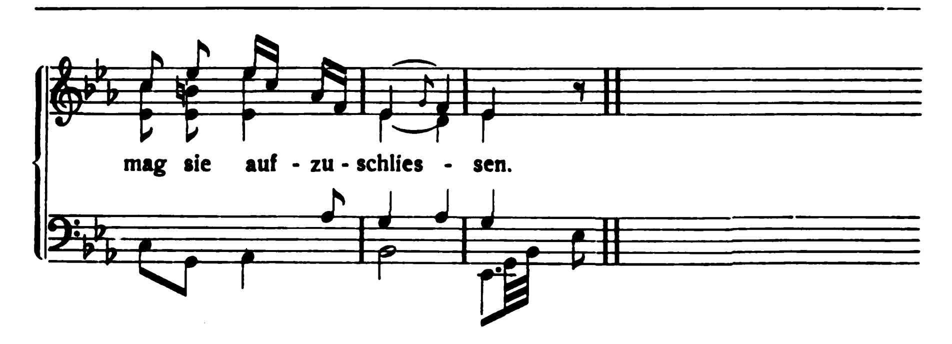
wer sich bewußt bleibt, daß er »heilig öffentlich Geheimnis« zu ergreifen sich bemüht, kann in der Grundrichtung seiner Bemühungen nicht fehlgehen.

Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen.





Digitized by Google



Digitized by Google

V.

Landschaft und Seele.

Von

Hugo Marcus.

Nächst dem anderen Menschen ist vielen von uns das stärkste Erlebnis die Landschaft. Es mag dahingestellt bleiben, welches der Grund für unsere Landschaftsergriffenheit sei. Näherem Hinsehen erweist sich jedenfalls das Seltsame, daß Landschaft und Seele einander in vielem entsprechen, daß sie sozusagen auf verwandte Weise angelegt sind. Landschaft und Seele sind einander deshalb Spiegelbild. Insbesondere versinnbildlicht die Landschaft eine Anzahl höchster geistiger Erlebnisse, die sonst nur im Abstraktesten liegen, konkret und gegenständlich.

1.

So lange wir leben, leben wir ununterbrochen. In wie verschiedene Zustände ein Leben sich auch verwandelt: aussetzen kann es keinen Augenblick, so lange es währt. Bergson nennt diesen ununterbrochenen Lebensstrom den *elan vital* und kommt von hier aus zu einer neuen Perspektive des historischen Lebens, in welchem die Vergangenheit und die Zukunft unlösbar verwachsen und keine Trennungsstriche dulden. — Was wir aber Landschaft nennen, ist ja gleichfalls ein ununterbrochener, durch keinen Rahmen, durch keine Grenze zäsurierter Fluß der Bilder, die sich ineinanderschieben und auseinanderrollen, die sich bei jedem Schritt wandeln, Altes mit Neuem, Neues mit Altem durchwachsen, ohne daß man zu bezeichnen vermag, wo und wie der Übergang stattfindet, das Eine beginnt, das Andere aufhört. Dem *elan vital* der Seele entspräche mithin sozusagen ein *elan du lieu* der Landschaft. Die Landwirtschaft wird zum räumlichen Analogon des zeitlich-historischen Ablaufs, hingleitend mit ganz derselben Ununterbrechbarkeit.

Das dominierende Gefühl, das die Landschaft mit ihren großen Weiten wachruft, ist die Sehnsucht. Umgekehrt aber ist die Sehnsucht ein Gefühl von transzendierendem Charakter, ein Gefühl, das an keiner einzelnen Sache Halt macht und Ruhe findet; sondern die Sehnsucht greift über jedes einzelne Ziel sogleich wieder hinaus. Die

Digitized by Google

Sehnsucht ist ihrem Wesen nach also ewige Aktivität. Einem Drang, der ewig und beständig weiter will, kann aber nur eine solche Ebene genügen, die unendliche Weiterbewegung erlaubt. Und nun ist es das Eigentümliche der Landschaft, daß sie im Kranz um die runde Erde herumgewunden ist. Der Kranz, der Kreis aber birgt als seinen letzten Sinn und Tiefsinn die Tatsache, daß er, beständig in sich zurückkehrend, eine Unendlichkeit in der Endlichkeit darbietet. Daß die Erde Kugel ist, daß die Landschaft kreisförmig und deshalb unendlich um die Erde herumgreift, entspricht also mit prästabilierter Harmonie dem stärksten Landschaftsgefühl, ja dem stärksten Gefühl der Menschenbrust überhaupt, das Sehnsucht ist, Sehnsucht, die gleichfalls das Unendlichkeitsmoment in sich hat und in die Endlichkeit einbringt. Durch die Landschaft hängt die Sehnsucht und letzterdings die Seele mit der Kugelgestalt der Erde zusammen.

2.

Als Relativismus bezeichnen wir die Erscheinung, daß unserem Denken dieselben Dinge je nach dem Standpunkt, den wir zu ihnen einnehmen, je nach der Stelle, auf welche wir treten, ein ganz verschiedenes Gesicht entgegenhalten. Was unterm einen Gesichtspunkt verboten ist, ist unterm anderen geboten, was für ein Ziel das rechte Mittel ist, ist für das andere vom Übel. Was aus der einen Einstellung heraus beweisend ist, verliert seine Beweiskraft aus einer anderen Voraussetzung. Statt des einen Gesichts, das wir suchen, bekommt jede Sache auf diese Weise unzählige gleich zutreffende und gleich wenig zutreffende Gesichter. Wir sind, sozusagen, ärmer und reicher als uns lieb ist. Ärmer um das Eine, reicher um die Fülle.

Was aber bewegt uns in der Landschaft beständig mit Staunen und Überraschung? Es ist das Erlebnis dessen, wie verschieden ein und derselbe landschaftliche Gegenstand aussehen kann. Denn je nach unserem Standpunkt kehrt uns derselbe Gegenstand jeweils eine andere Stelle zu und je nach den Vordergründen, welche gleichfalls unser Standpunkt entscheidet, wendet uns jeder Landschaftsgegenstand einen anderen Ausschnitt von sich zu. Schon eine bloße Drehung um die eigene Achse genügt, uns das zu lehren. Denn derselbe Weg wandelt seinen ganzen Charakter, je nachdem wir ihn im Hin oder im Zurück abschreiten. Alle Dinge kehren uns ja im Zurück ihre andere Seite zu und neue, verwandelte Zusammenhänge und Ausschnitte. So aber kehrt uns auch jeder Berg eine andere Seite zu, oft schon, wenn wir ihn unter einer ganz geringen Drehung betrachten, etwa von Osten nach Südosten umgestellt. Zeigte er uns von Osten etwa jenen Ausschnitt, der eine Nase bildet, so lassen schon von

Digitized by Google

Südosten her die Vordergründe vielleicht nur gerade den Jochbogen sehen, der sich eintieft. Und wir begreifen, zumal alle Zusammenhänge verwandelt sind, niemals, daß dies derselbe Berg ist. Die Landschaft mit ihren tausend Gesichtern ist auf diese Weise augenmäßig und sinnfällig erlebter Relativismus. Die Frage: wie sieht sie nun wirklich aus?, wird nie beantwortet werden. Denn was wir erblicken, sind immer nur die tausend Gesichter, während wir gekommen waren, uns das eine und eindeutige Gesicht zu holen, das sie uns schuldig bleibt.

Hier wäre auch daran zu erinnern, daß wir ja nie alle Seiten eines großen, landschaftlichen Körpers, etwa eines Berges auf einmal und mit einem Blick umfassen, nie des ganzen Gegenstandes gleichzeitig ansichtig werden können. Sondern wir sind rein physiologisch dem groß-plastischen Körper gegenüber zu einer gewissen Einseitigkeit der Schau verurteilt. Und wollen wir alle Seiten besichtigen, so müssen wir um den Gegenstand herumgehen. So aber hält sich auch der Geist fast nie alle Seiten einer geistigen Erscheinung gleich gegenwärtig. Sondern er geht um die Erscheinung herum und bald sieht er die eine, bald die andere Seite stärker und vergißt und verleugnet darüber die übrigen. Eine gewisse Einseitigkeit ist das unvermeidliche Schicksal unserer Opsis; dieselbe Einseitigkeit ist das schwer vermeidliche Schicksal unserer Noesis. Sind doch Auge und Geist analog gebaut mit Blickpunkt und Blickfeld. Und weniges nur tritt zu voller Klarheit in den Blickpunkt. Alles Übrige bleibt im undeutlichen Blickfeld oder gar außerhalb aller Sicht und Rücksicht. Die Einseitigkeit des Auges und die Einseitigkeit des Geistes haben somit dieselbe seelenkonstruktive Grundlage. (NB. Die Unterseite eines Berges ist unserem Auge ja unter allen Umständen entzogen. Diese Unterseite jedes einzelnen Berges wäre gleich die ganze Erdkugel.)

3.

Wenn uns ein Erfolg vorschwebt, den wir bewirken wollen, so beschwingt uns eine »Aussicht«. Diese Aussicht besteht aber nicht nur in dem zu ergreifenden Nächsten, sondern hinter dem unmittelbar zu Erreichenden winkt für uns bereits ahnungsvoll eine Kette weiterer, froher Möglichkeiten, Wirkungen, Folgen, wovon jene erste Aussicht, so erfreulich selbst, doch nur die Vorstufe bedeutet. D. h. wir erhalten eine seelische Perspektive. Das Leben der Seele ist perspektivisch. Die Perspektive aber ist die wichtigste, seelenweitendste und beglückendste Form des landschaftlichen Erlebnisses. Man ahnt, während man einen Gipfel ersteigt, bereits die hundert Blicke auf hundert

Digitized by Google

weitere Aussichtspunkte dahinter, auf Gipfel, Täler, Oasen, Schönheiten. Ja, dieses oder jenes Ungefähre, seltsam mystisch Vieldeutige taucht bereits, sei es als dunkler Sarkophag, sei es als lichte, steinerne Brandung, andeutend hinter unserem Gipfel auf, noch ehe wir oben sind.

Eine seelische Perspektive erhalten wir aber auch, wenn wir ein Ziel als Abschluß und Ruhepunkt unserer Gedanken ins Auge fassen. Denn den Blick ins Ziel gewendet, streift unser Vorstellen bereits die Kette der Mittel, welche sich als Vordergründe vor das Ziel hinpflanzen. So aber auch in der Landschaft. Heftet sich unser Blick auf einen letzten Gipfel, ein fernstes Ende, einen Talabschluß, so finden wir jenes letzte Wort der Landschaft umrahmt von allen Vordergrundhöhen rechts und links, an denen wir mit den Augen vorbei müssen, ehe wir vor die letzte, abschließende Wand gelangen. Ganz wie wir an den Mitteln, Vorstufen und Stationen mit unseren Gedanken vorbei müssen, wenn wir zum Ziele eines Wunsches wollen. Den Wunschcharakter, den jedes Ziel hat, hat denn auch jede Ferne.

Sehen wir nun ein Ziel zugleich vorbereitet von den Vorstufen, die zu ihm hinleiten, hinterstellt aber von weiteren Aussichten, die es eröffnet und zu denen es selbst Vorstufe ist, dann haben wir eine Doppelperspektive und die denkbar größte Fülle von Zielpunkten, aber in strenger Ordnung, Klarheit und Reihenfolge aufgerollt. Wir stehen dann sozusagen vor einer Himmels- oder Jakobsleiter unserer Aussichten. Und diese doppelperspektivischen Ausblicke, sie begegnen uns sowohl im Inhaltlichen der Seele wie in der Landschaft als höchstes Glück.

Perspektivisch ist die Seele jedoch nicht nur im Finalen, sofern sie ihren Zielen nachgeht, sondern auch im Kausalen, wenn sie in die Tiefen steigt und Grund hinter Grund erst verdeckt werden, dann auftauchen sieht. Das parallele Erlebnis begegnet uns aber auch in der Landschaft, wenn hinter jedem erreichten Hintergrund, der zunächst ein letzter scheint, beim Näherkommen bereits ein neuer, ungeahnter wartet; und wie ganze Gipfelreihen im Hintereinander sich dem Auge enthüllen als Gipfelketten, und Tälerreihen als Tälerketten, so findet die Seele in sich die finalen und kausalen Gedankenketten, Gedankennexus vor. Jeder Kausalnexus ist eine seelenperspektivische Gipfelkette.

4.

Mein Denken kann von der Fliege an der Wand bis zur Milchstraße schweifen, von der Tapete mit ihrem fortgreifenden, sich beständig auseinanderrollenden Ornament bis zu Unendlichkeitsgedanken fortklimmen. Denn alles hat im Denken mit allem Berührungspunkte. Jeder Weg führt für das reflektierende Denken zu jedem Ziel.

Digitized by Google

Jeder Weg führt aber auch in der Landschaft zu jedem Ziel. Denn die wirkliche Welt ist ebenso kontinuierlich wie die geistige. Und Weg und Weg verketten sich auf beiden Gebieten unabsehbar ineinander. Daher das Sprichwort: Alle Wege führen nach Rom. Dieses Wort, es gilt sowohl vom Denken als in der Landschaft. Sowohl im Vehikel unserer Gedanken als zu Fuße können wir auf allen Wegen nach Rom pilgern.

Die Umkehrung des obigen Verhältnisses aber läßt sich im Geistigen als Inspiration bezeichnen, in der Landschaft als Kreuzweg (dessen Potenzierung der Wegknotenpunkt, ja auf das Fahren übertragen, der Eisenbahnknotenpunkt und -Hauptknotenpunkt ist). Führen nämlich unzählige Wege nach Rom, so führen doch auch unzählige Wege aus Rom heraus. Und dies ist im geistigen Leben der inspirierte Augenblick, wo uns durch einen Einfall tausend Wege, Tore, Folgerungen auf einmal strahlenförmig, fächerförmig aufspringen, so daß wir nicht wissen, in welcher Richtung zuerst weiterdenken. Jeder Begriff, der in unbewegten Momenten nur einen Punkt bildet, offenbarte sich in Stunden hellerer Erkenntnis als ein Knotenpunkt, d. i. ein Stern, ein Strahlenbündel, welches nach allen Seiten Wege ausschickt. Der Begriff hat den Charakter einer vielfachen Gleiskreuzung mit zahllosen Möglichkeiten, seine Gedanken darauf in jederlei Richtung zu rangieren und umzustellen. Und die Kausalkette entsteht durch immer erneute Abzweigungen eines Gedankenweges über immer erneute Begriffskreuzungen hinweg.

Was für das Denken aber der heuristisch auseinanderstrahlende Begriff, die inspirierte Frage oder Antwort ist, die hundert neue Fragen eröffnet, die geniale Problemstellung oder -Lösung, die tausend neue Probleme wie Hydraköpfe wachsen läßt, das ist für den Wanderer der Kreuzweg als Kreuzungspunkt vieler Wege: der Einheitspunkt nämlich, der nach allen Seiten neue Beschreitungsmöglichkeiten und lockende Aussichten ausstrahlt. Es kann jedoch in der Landschaft jeder Punkt, an dem wir stehen, für uns zum Kreuzungspunkte vieler, aller möglichen Himmelsrichtungen werden, wie im Geistigen jeder Begriff nach zahllosen Richtungen hin Gedankenwege eröffnet.

Schicken wir unsere Gedanken aber, nachdem wir uns einmal für eine Richtung entschieden haben, in gerader Linie weiter, so kann es geschehen, daß sie sich nach einer Weile plötzlich wieder an ihren Ausgangspunkt zurückversetzt finden, gleich als seien sie im Kreis gegangen. Beispielsweise kehrt unser finales Denken regelmäßig im Kreise zu sich selbst zurück. Denn der erste Plan kehrt verwirklicht in der vollendeten Ausführung wieder. Ähnlich aber mündet jeder gerade Weg auf der runden Erde eines Tages notwendig in sich selbst zurück.

Digitized by Google

In allen diesen Parallelen sind die Gründe zu suchen, weshalb wir das produktive geistige Verhalten unwillkürlich stets unter dem landschaftlichen Bilde eines Weges mit wechselnden Sichten, eines Weges mit Abzweigungen und Seitenwegen, Umwegen und Abwegen erblicken; weshalb wir von neuen Wegen und Wegscheiden der inneren Entwicklung sprechen beim einzelnen wie auf ganzen Gebieten des Geistes. Es handelt sich dabei eben nicht nur um ein willkürliches poetisches Bild, sondern um eine tiefgreifende, zwangsläufig sich aufdrängende Analogie zwischen Landschaft und Seele, Wanderschaft und Leben, und letztlich zwischen sinnlichem Sehverfahren und geistigem Gedankenverfahren.

5.

Je weiter ich mich von den konkreten Dingen ins Begriffliche erhebe, je höher hinauf ich zu oberen und obersten Begriffen klimme, desto weiter entferne ich mich von der konkreten Dingwelt mit ihren Einzelheiten ins Abstrakte und Allgemeine. Desto größer wird jedoch mein Gesichtskreis, desto mehr Welt umfaßt mein Vorstellen. Ich denke »mein Reitpferd« und habe nur dieses eine Tier im Auge. Ich entferne mich von diesem konkreten Wesen zu den Begriffen und Oberbegriffen Pferd, Huftier, Tier, Lebewesen, Wesen, Gegenstand: und ich bin auf einer Höhe, die plötzlich alle Dinge umfaßt. Denn welches Ding wäre nicht ein »Gegenstand«, hätte nicht ein »Wesen«? Ich überschaue mit einmal alle Dinge, jedoch unter Preisgabe aller konkreten Einzelzüge an ihnen. Denn wie vollzieht sich der Aufstieg zum Oberbegriff? Wir lassen ein einschränkendes, unterscheidendes, detailliertes Merkmal nach dem anderen fort: z. B. bei meinem Reitpferd das »mein« und das »Reit«. Was stehen bleibt, ist jedesmal der große Hauptzug, z. B. »Pferd«.

In der Landschaft aber erleben wir ganz analoge Dinge. Wenn wir in der Landschaft auf dem Boden haften, so sehen wir nur wenige, aber sehr konkrete, nahe Dinge mit allen ihren Details. Unser Blickfeld ist eng umstellt, aber deutlich für alle Einzelheiten. Erheben wir uns dagegen ansteigend auf Hügel, Höhen, Gipfel immer höher und höher, so geschieht, während wir nur aufwärts zu klimmen meinen, auf einmal das Zauberhafte, gar nicht Selbstverständliche, daß sich zugleich automatisch unser Umblick erweitert und immer mehr erweitert. Die einzelnen Dinge werden dabei klein, ihre Details verschwinden, nur noch die großen Züge bleiben. Und eben durch das Kleinwerden der Einzelheiten wird Platz in unserem Sehfeld für eine zunehmende Zahl von Gegenständen. D. h. wir erleben rein optisch, mit den Augen das Denkgesetz: Je kleiner der

Digitized by Google

Inhalt eines Begriffes, desto größer sein Umfang. Hier enthüllt sich, daß unser okulares Sehen und unser abstrahierendes Denken auf völlig analoge Weise reagieren, demselben Gesetz folgen. Der Denkprozeß ist ein geistiger Höhenstieg, der Höhenstieg ein optischer Vergeistigungsprozeß. Im Geistigen heißt die Regel: je mehr Details man fortläßt, desto höher steigt man empor. Im Optischen: je höher man emporsteigt, desto mehr Details fallen fort.

Was die Begriffsbildung bewußt vollzieht, vollziehen Erinnerung (Historie) und Ahnung (Plan) unbewußt. So vergessen wir die Details in der Erinnerung wieder, in der Ahnung noch. Und was bleibt, sind die großen Züge (Umrisse) einerseits, die Fülle gleichzeitig schwebender allgemeiner Möglichkeiten auf engstem geistigem Raume andererseits. Daher berauschen uns Erinnerungen und Ahnungen mehr, als die Wirklichkeit. Sie heben das Wesentliche heraus und geben, auf engstem Raum zusammengedrängt, die ganze Fülle des Möglichen, wovon die Wirklichkeit immer nur einen Einzelfall zur festen Gestalt bringen kann. Nun wird es erklärlich, warum wir auf Bergesgipfeln so glücklich sind. Wir erleben dasselbe Glück konkret und räumlich, welches Erinnerung der Vergangenheit und Ahnung der Zukunft, welches die Ideale und Ideen uns abstrakt und geistig gewähren. Der Fern- und Höhenblick idealisiert die Welt. Übrigens tut auch die Kunst nichts anderes, als daß sie die Details der Dinge tilgt, die Wesenszüge herausarbeitet und in ihrer Vieldeutigkeit unterstreicht, mithin konkrete Abstraktionen herstellt ganz ähnlich den landschaftlichen im Fernblick.

Fassen wir in eine Formel zusammen: Je höher ich hinaufdenke, umso weniger weiß ich von umso mehr Dingen. Je höher ich gipfelan steige, umso weniger sehe ich von umso mehr Dingen. Beidemal dasselbe Erlebnis hier in der Gedankenwelt, dort in der Landschaft.

6.

Je höher ich bergauf steige, desto mehr entferne ich mich zwar von der Welt. Aber umso mehr Welt wird mir seltsamerweise dabei geschenkt: im Umblick. Wenn ich jedoch dann in dem Drang, die reiche Erde selbst dankbar in meine Arme zu schließen, ihr entgegen und bergab eile, entschwindet sie mir zusehends vor den Augen, sie wird immer kleiner und immer enger, immer weniger liebenswert. Mithin: will ich die Welt haben (mit den Augen!), so muß ich mich von ihr entfernen. Nähere ich mich ihr an (um sie zu ertasten, zu umarmen), so entzieht, entfernt sie sich mir. Nähe führt zur Entfernung, Ferne zur Annäherung. — Immer wieder entfernt man

Digitized by Google

sich auf diese Weise von der Erde in die Berge hinauf. Und entzückt von dem Umblick dort oben stürzt man sich in die Täler, um die geliebte Erde direkter zu berühren. Aber diese Erde wird dir unter den Füßen enger und ärmer. Und so treibt es dich von neuem hinauf und fort von der Erde in jene Entfernung, deren Pracht dich dann wieder zu Annäherungsversuchen verführt, die einen ewig vergeblichen Zirkel fortsetzen.

Daß aber äußere Nähe zu innerer Entfernung führt, äußere Entfernung dagegen innere Nähe begründet, dies ist auch ein Erlebnis der Seele sowohl mit ihren geistigen Strebenszielen wie mit Menschen. Wer hat nicht beispielsweise schon erfahren müssen, daß kaum ein verehrter Mensch in der Nähe jene Größe zu bewahren vermag, die sein Fernbild doch untrüglich kennzeichnet. Weil die Details, die kleinen Züge des Alltags aus der Nähe in den Vordergrund treten. Und daß sich umgekehrt menschliche Verhältnisse zwischen Nächsten, die bei unmittelbarer Berührung voller Reibungen waren, sogleich wieder idealisieren, wenn jene Nächsten sich von einander trennen. Ihr Bild kann sich ihnen wechselseitig aus der Entfernung so verklären, daß sie neue, unmittelbare Berührung ersehnen, die dann wieder zu Enttäuschung und Entfernung führt in ähnlichem Zirkel, wie wir ihn in der Landschaft finden.

7.

In der Landschaft schwebt um die fernen Dinge überhaupt ein verklärender Duft, der uns nicht ruhen läßt, bis wir diesen Dingen nahe sind. Aber je näher wir den Dingen kommen, desto mehr hören sie auf, ferne Dinge für uns zu sein. Und beim letzten Schritt halten wir die Dinge zwar in der Hand, aber die Ferne und ihr Duft ist ihnen genommen. Ferne und Duft, sie liegen nun auf anderen Dingen, die in einer neuen Distanz dahinter aufgehen. Mithin: nicht die Dinge in der Ferne locken uns, sondern die Ferne an den Dingen lockt uns. Und wir irren uns, wenn wir den Dingen nachlaufen, während wir die Ferne meinen, jene Ferne, die sich nie erlaufen läßt, sondern mit unserem Horizont mitläuft. Ein jeder Schritt, den wir vor uns hin von dieser Ferne fortnehmen, fügt sich dort hinten im blauen Glückskreis des Horizontes gleich wieder an. Durch diesen Irrtum aber, daß wir die ewig unerreichbare Ferne immer wieder mit Hilfe der fernen Dinge zu erreichen versuchen, entsteht uns der Anlaß zu ewiger Bewegung. Gäbe es nur die unerreichbare Ferne, nicht die erreichbaren Dinge, so würden wir uns gar nicht erst bewegen; wäre es möglich, die Ferne einmal einzuholen, wir würden uns gar nicht mehr bewegen, sobald wir die Ferne einmal haben. Indem uns ferne

Digitized by Google

Dinge locken, die als Dinge erreichbar scheinen, als Ferne aber unerreichbar sind, werden wir, wir mögen den Trug selbst durchschauen, in ewiger Bewegung gehalten.

Es bedarf kaum eines Hinweises, daß es der Seele mit ihren inneren Zielen ähnlich geht, wie optisch und greifbar mit der Landschaft. Ziel ist uns immer das, was wir noch nicht haben, also das Unerkannte, Ferne, Neue. Denn was an den Dingen lockt, sind nicht sowohl die Dinge selbst, als daß uns diese Dinge noch unbekannt neu, fern sind (Sensationalismus). Indem wir diese Ziele aber erreichen, hören sie auf, unbekannt, neu, fern zu sein, und sie büßen ihren Reiz alsbald ein. Inzwischen locken dahinter bereits wieder neue, unbekannte, ferne Dinge und sind Verlockung, so lange wir sie noch nicht haben, um sogleich aufzuhören, Anziehung zu sein, wenn wir sie ergreifen. Auch dieser wichtigste Vorgang in der Seele, das Tantaluserlebnis: daß sich uns innerlich entzieht, was wir äußerlich ergreifen, — es spiegelt sich in der Landschaft.

Der Relativismus, der den Dingen nur unter einer gewissen Perspektive, der Ferne nämlich, Reiz zuerkennt, entwertet das einzelne Ding, das nun keinen absoluten Wert mehr hat, aber er gibt dafür allen Dingen die Möglichkeit, Lockung zu werden, wofern sie nur unter die Perspektive des Fernen, Unbekannten, Neuen treten (das Plus-Minuserlebnis des Relativismus. Eines wird genommen, alles gegeben). Der Relativismus nimmt uns das konkrete Ziel und gibt uns die Unendlichkeit der Zielbewegung: sowohl in der Landschaft als im inneren Leben. Und jene fruchtbar-furchtbare Verwechslung in der Landschaft, daß wir nach den Dingen greifen, während ihr Wert doch im Subjektiven ihrer Distanz liegt, hat ihre geistige Parallele darin, daß wir uns selbst, die Fühlenden, im Dienste der toten Dinge aufopfern und diese Dinge als Ziel betrachten, während doch in Wahrheit nur ein menschliches Gefühl, ein Bewußtseinsvorgang, nicht die tote Sache Ziel allen Bemühens sein kann. Dabei geschieht es jedoch auch hier, daß gerade das Gefühl, jener heimliche wahre Zweck alles Irdischen, umso besser zu seiner Entfaltung kommt, je mehr es sich, als wäre es seinerseits nur Mittel, hinter der Sache vergißt, welche doch das eigentliche Mittel ist, das von sich nichts weiß.

Digitized by Google

Bemerkungen.

Zur Erinnerung an Konrad Lange.

Von

Lorenz Kjerbüll-Petersen.

Die letzten Jahre waren für die deutsche Ästhetik reich an schmerzlichen Verlusten. Nach Lipps, Meumann und Simmel ist nunmehr auch die markante Gestalt Konrad Langes aus der Reihe der Lebenden geschieden. Mit jäher Gewalt überfiel den Sechsundsechzigjährigen der Tod. Kurz war das Ringen und heiß. Jenes langsame aber unerbittliche Absterben der physischen und psychischen Kräfte, das wir Altern nennen, Konrad Lange blieb es erspart: weiß worden war nur sein Haar. Welch eine Unsumme von Arbeit er sich noch zu leisten getraute, davon legt sein reicher Nachlaß beredtes Zeugnis ab. Und doch bedarf das wissenschaftliche Charakterbild Langes keiner Ergänzung; es stand fest seit dem Jahre 1907, jenem Jahre, das uns die zweite Auflage seines Hauptwerkes, des »Wesens der Kunst«, und mit ihm den Abschluß einer interessanten wissenschaftlichen Entwicklung brachte.

Konrad Lange, am 15. März 1855 zu Göttingen als Sohn des Professors für klassische Philologie Ludwig Lange und dessen Ehefrau geb. Blume geboren, hätte auch von sich im Sinne jenes bekannten Goethewortes sprechen können; hatte er doch vom Vater die Vorzüge eines nüchtern, klar und sachlich denkenden Mannes ins Leben mitbekommen, zu denen sich das Erbteil der Mutter, eine ausgesprochene künstlerische Begabung, in glücklichster Weise gesellte. Es ist eine bekannte Tatsache, daß bei derartigen wissenschaftlich-künstlerischen Doppelbegabungen dem jungen Menschen die künstlerische Seite zuerst bewußt zu werden und ihn bei freier eigener Wahl meistens zur Ergreifung eines entsprechenden Berufs zu veranlassen pflegt. Das war auch bei dem jungen Lange der Fall: nach Absolvierung seiner in Gießen begonnenen und in Leipzig beendigten Gymnasialzeit beschloß er sich zum Architekten auszubilden. Einer Elevenzeit bei C. W. Hase in Hannover folgte ein kurzes Studium auf der Technischen Hochschule zu Berlin.

Die deutsche Baukunst der damaligen Zeit bewegte sich bekanntermaßen in den mehr als ausgetretenen Bahnen einer geist- und phantasielosen Nachahmerei der überkommenen historischen Stile, unbekümmert um die praktischen und künstlerischen Forderungen einer von Grund aus veränderten Zeit; und es ist vielleicht bezeichnend für die ganze Verfahrenheit dieser Zeit in ästhetischen Dingen, wenn der junge Lange damals der festen Überzeugung war, der künstlerische Genuß, den ein modernes architektonisches Kunstwerk allenfalls bereite, bestehe in dem Auffinden der in ihm zur Anwendung gebrachten tektonischen und dekorativen Elemente der verschiedenen sakrosankten historischen Stile. Lange selbst äußerte sich wohl gelegentlich, der öde Schematismus des theoretischen wie praktischen Betriebs des erwählten Kunsthandwerks sei schuld gewesen, daß er sich überraschend schnell von einem künstlerischen Saulus zu einem wissenschaftlichen Paulus bekehrt habe.

Digitized by Google

Ich teile diese seine Ansicht nicht. Jene Männer, mit deren Namen der gewaltige Aufschwung der Baukunst in unseren Tagen verbunden ist, haben mit gleicher Ungunst der Bildungsverhältnisse zu kämpfen gehabt. Bedeutet doch für eine starke künstlerische Natur — im Sinne Goethes — der Akademismus zumeist nur eine momentane Hemmung, deren als notwendig erkannte Überwindung häufig die Keimzelle eines persönlichen Stilwillens bildete. Tatsache scheint mir zu sein, daß Langes mehr in die allgemeine Breite des gebildeten Dilettanten als ins Artistisch-Spezielle gehende künstlerische Anlage einem Ausgleich seiner Doppelbegabung auf künstlerischer Basis nicht die nötige Schwere zu geben vermochte und daß die scheinbare Ungunst der äußeren Verhältnisse für ihn in Wirklichkeit einen besonderen Glücksfall bedeutete, da sie die notwendige Krisis beschleunigte und ihm die übliche qualvoll lange Dauer eines unsicheren und zumeist unfruchtbaren Herumexperimentierens erließ.

Die Reaktion erfolgt prompt und kräftig, entsprechend den Bedingungen eines ausgesprochen cholerischen Temperaments und führt ihn zu dem innerhalb der angedeuteten Doppelbegabung möglichen Extrem: der Architekt wandelt sich zum Archäologen. Berlin, Leipzig und München bezeichnen die Etappen seines Studiums. Die Dissertation des Vierundzwanzigjährigen, eine Abhandlung über das Motiv des aufgestützten Fußes in der antiken Kunst, verrät noch nichts vom späteren wissenschaftlichen Charakter ihres Verfassers. Sie ist eine fleißige, gewissenhafte Arbeit ohne besondere persönliche Note. Man merkt dem schweren, schleppenden Stil das mühsame Ringen um die Beherrschung des Stoffs und des darstellerischen Ausdrucks in jeder Zeile an. Die folgenden Wanderjahre führen den jungen Wissenschaftler in die gelobten Lande der Kunst, nach den Niederlanden, nach England und Frankreich, nach Griechenland, Kleinasien und Italien. Das wissenschaftliche Ergebnis dieser Reisen bildet Langes erstes bedeutendes Werk, die umfangreiche Abhandlung »Haus und Halle«, mit der er sich 1884 in Jena habilitiert. Im nächsten Jahre schon erfolgt die Berufung des Dreißigjährigen als Extraordinarius nach Göttingen, 1892 finden wir ihn in gleicher Eigenschaft in Königsberg; das Jahr 1894 endlich setzt der Wanderzeit mit der Ernennung zum Ordinarius in Tübingen als Nachfolger Köstlins ein endgültiges Ziel.

In wissenschaftlicher Beziehung sind inzwischen mancherlei Wandlungen eingetreten. Aus dem Archäologen ist der Historiker der mittelalterlichen und neueren Kunst geworden, und zwar ist es zunächst die Zeit der Renaissance, die sein Forscherinteresse in Anspruch nimmt. Im Jahre 1891 erscheint neben der Abhandlung über den schlafenden Amor des Michelangelo eine solche über den sogenannten Papstesel, 1897 das Werk über Peter Flötner, den lange verkannten Nürnberger Meister.

Nach erfolgter Aneignung des erforderlichen historischen Fachwissens ist indessen eine abermalige Neuorientierung des wissenschaftlichen Interesses eingetreten. Das Historische in der Kunst beginnt für Lange hinter dem Künstlerischen in der Historie zurückzutreten; der Kunsthistoriker wird zum Kunsthistoriker. Die Frage nach dem eigentlichen Wesen dessen, das wir als Kunst zu bezeichnen gewohnt sind, taucht immer wieder auf und drängt zur Lösung. Verschiedene äußere Umstände begünstigen diese Entwicklung. Zwei brennende Tagesfragen vor allem nötigen zur Stellungnahme, eine rein künstlerische und eine kunstpädagogische.

In der Malerei ist eine Gruppe von Künstlern aufgetreten, die mit Zähigkeit um die Anerkennung ihrer neuen künstlerischen Prinzipien ringt. Der Impressionismus beginnt sich aus dem Stadium eines *enfant terrible* zu gesunder männlicher Reife zu entwickeln. Mit überlegener spöttischer Ablehnung ist es nicht mehr

Digitized by Google

getan; es befinden sich zu viele wirkliche Könner unter den Revolutionären, die mit ihren Werken Tatsachen schaffen, die sich nicht wegdisputieren lassen. Schon geht es nicht mehr um ein zweifelhaftes Ob — die Frage ist experimentell gelöst —, sondern um das Wieso und Warum. Und es gehört ohne Zweifel mit zu den größten Verdiensten Konrad Langes, daß er sich als einer der Ersten zum wissenschaftlichen Anwalt und enthusiastischen Vorkämpfer der neuen Kunstrichtung macht, zu deren glänzendem Siege er sein redlich Teil beiträgt.

Die zweite Frage ist die der künstlerischen Erziehung. Auch hier wollen wir nicht vergessen, daß wiederum Konrad Lange es ist, der als einer der Allerersten mit der ganzen wuchtigen Schwere und zähen Ausdauer, die ihn auszeichnete, für die künstlerische Erziehung der Jugend, vor allem für die Reform des Zeichenunterrichts eintritt. In zwei Schriften hat er seine diesbezüglichen Ideen niedergelegt, in der »Künstlerischen Erziehung der deutschen Jugend« vom Jahre 1893 und dem »Wesen der künstlerischen Erziehung« vom Jahre 1902. Die auf diesem Gebiete inzwischen eingetretene Wandlung zum Besseren und die guten Aussichten für die Zukunft bezeugen, daß auch hier der Kampf nicht vergebens war.

Ohne praktischen Erfolg ist dagegen leider der letzte Kampf des unermüdlichen künstlerischen Volkserziehers geblieben, der Kampf gegen einen der schwersten Schädlinge unserer Kultur, das Kino. 1912 erscheint als erste Kinokampfschrift die in Gemeinschaft mit Robert Gaupp besorgte Dürerbundbroschüre »Der Kinematograph als Volksunterhaltungsmittel«, die demnächst neu aufgelegt werden soll, 1918 die »Nationale Kinoreform« und endlich 1920 als letztes veröffentlichtes Werk des Verstorbenen überhaupt das umfangreiche »Kino in Gegenwart und Zukunft«. Wie gesagt, der Kampf war erfolglos und mußte es sein. Gegen den Kinokapitalismus läßt sich mit den trefflichsten Räsonnements nichts ausrichten. Hier gibt es nur ein wirksames Gegengift — die Sozialisierung. Auch hiervor schreckt der konservative Mann nicht zurück; sein letztes Werk gipfelt in der allein Rettung versprechenden Forderung: Verstaatlichung der Filmindustrie und Kommunalisierung des Vorführungsbetriebs. Ohne solche Gewaltmaßnahmen — das haben ihn zehn erfolglose Kampfjahre gelehrt — wird jedes moralische und ästhetische Purgatorio zur Farce.

Über die Betätigung des Unermüdlichen im Dienste praktischer Kunstpflege wäre noch vieles zu sagen. Ich könnte hinweisen auf seine Ausführungen zum Kapitel »Moderne Denkmalpflege«, auf die unter seiner Leitung erfolgte Neuordnung der Gemäldesammlung im Museum der bildenden Künste in Stuttgart, auf den von ihm herausgegebenen Katalog dieser Sammlung und auf vieles andere mehr. Ich unterlasse weitere Ausführungen, um nicht mit verwirrenden Details zu ermüden und komme auf das, was uns hier in erster Linie angeht, auf das Wirken Langes als Ästhetiker.

Was Lange an Ererbtem und Erworbenem für seine von etwa 1895 ab vorwiegende Betätigung als Ästhetiker mitbrachte und was ihm mangelte, läßt sich unschwer aus dem bisher Gesagten erschließen. Er brachte mit eine wissenschaftlich-künstlerische Doppelbegabung, deren Schwerpunkt im Wissenschaftlichen lag und durch eingehende und umfassende Studien fest verankert war. Diese Studien, über das Gesamtgebiet der Kunstgeschichte sich erstreckend, hatten ihm ein künstlerisches Anschauungsmaterial erschlossen, wie es nur wenig Ästhetikern zur Verfügung steht und stehen kann. Daß der Ästhetiker Lange von diesem Material den denkbar glücklichsten Gebrauch zu machen verstand, hat, glaube ich, keiner unter seinen zahlreichen kritischen Gegnern zu bestreiten gesucht. Freilich barg dieses umfangreiche Fachwissen indirekt in sich wiederum eine Gefahr, ich meine die

Digitized by Google

Gefahr einer zu ausschließlich kunsthistorischen Orientierung, und zwar in doppelter Beziehung. Einmal besteht, ganz allgemein gesprochen, in solchem Falle die Gefahr einer ungleichmäßigen Verwertung der verfügbaren Erkenntnisquellen, d. h., speziell gewendet, die Gefahr einer ausschließlichen Bevorzugung des kunsthistorischen Elements auf Kosten des psychologischen. Daß Lange dieser Gefahr nicht entgangen ist, wird jedem Leser seiner ästhetischen Schriften klar. Die psychologische Begründung seiner Theorie des ästhetischen Genießens ist unzulänglich und von Widersprüchen nicht frei. Ohne Frage ist die mangelnde psychologische Schulung der größte Passivposten des Ästhetikers Konrad Lange. Seine heftigen Ausfälle gegen die »psychologische Ästhetik«, sowie gegen die Psychologie seiner Zeit überhaupt, mögen sie nun im einzelnen berechtigt sein oder nicht, vermögen nicht über die Achillesverse seines Systems hinwegzutäuschen. Es ist demnach nicht weiter verwunderlich, daß sich gegen den psychologischen Teil seiner Ausführungen die schwersten Angriffe der Kritik gerichtet haben. Eine nicht ganz glückliche, zum Teil sich widersprechende Terminologie bietet des Anfechtbaren mehr. — Die zweite Gefahr der vorwiegend kunsthistorischen Orientierung liegt in der durch sie bedingten einseitigen Einstellung auf die bildenden Künste. Auch dieser Gefahr ist Lange nicht entgangen. Die Gewandung, die er seiner Theorie gab, ist offensichtlich auf die bildenden Künste zugeschnitten; Poesie und Musik müssen sich — oft nicht ohne beträchtlichen Zwang — dem Schema fügen.

Langes künstlerische Anlage beschränkte sich nicht auf eine gesteigerte Rezeptionsfähigkeit. Sein starker Produktionsdrang hat ihn sich auf vielen Gebieten künstlerisch betätigen lassen. Mögen auch die Früchte solcher Betätigung nicht über das Maß liebenswürdiger Dilettantenleistungen hinausgewachsen sein, so hatte diese doch für den Ästhetiker ihre besondere Bedeutung. Aus seiner Bauelevenzeit wußte Lange, wie man Grund- und Aufrisse zeichnet; seine späteren Bemühungen lehrten ihn die Beschaffenheit von Material und Handwerkszeug der einzelnen Künste praktisch kennen. Er kannte deren Technik bis ins geringste Detail wie kaum einer unter seinen Fachgenossen und erkannte demzufolge die Bedeutung der Technik und ihrer Möglichkeiten für das Werden des Kunstwerks vollumfänglich und in einer Weise, wie es sonst nur bei Berufskünstlern der Fall zu sein pflegt. Vielleicht, daß er unter solchen Umständen dem Einfluß der Technik auf den Stil eine etwas zu ausschließliche Bedeutung beilegte und daß unter ihm die künstlerische Persönlichkeit nicht voll und ganz zu ihrem Rechte kam.

Langes kunsttheoretischer Standpunkt ist bekanntlich der des ästhetischen Illusionismus. Wir begegnen ihm erstmals in jener schon erwähnten Schrift über die künstlerische Erziehung vom Jahre 1893, sodann in seiner Tübinger Antrittsvorlesung »Die bewußte Selbsttäuschung als Kern des künstlerischen Genusses«, endlich in seinem umfangreichen Hauptwerke »Das Wesen der Kunst« vom Jahre 1901. Die zweite, völlig umgearbeitete Auflage dieses Werks bildet den Abschluß seiner ästhetischen Entwicklung. Sie und nur sie darf billigerweise einer Kritik des Systems zugrunde gelegt werden. Kürzere Darlegungen der Grundgedanken finden sich in der Schrift »Schön und praktisch« vom Jahre 1908 und in der Kaisergeburtstagsrede »Über den Zweck der Kunst« vom Jahre 1912, einem inhaltlich wie stilistisch hervorragend geglückten Werkchen. Eine kurz vor dem Tode des Verfassers fertiggestellte Schrift über »Das künstlerisch Schöne« wartet einstweilen noch auf den Verleger.

Eine praktische Kunstlehre normativen Charakters ist es, was Lange in seinen kunsttheoretischen Schriften geben will, nicht eine Ästhetik im gewöhnlichen Sinne. Nicht das Wesen des Schönen schlechthin sucht er zu ergründen; seine

Digitized by Google

Fragestellung gilt dem Wesen der Kunst. Die Frage aber, welche Besonderheit einer menschlichen Tätigkeit eignen muß, damit man ihr im Gegensatz zu so und so viel anderen Tätigkeiten nützlicher oder angenehmer Art das Prädikat »Kunst« zuzuerkennen vermag, fällt für ihn zusammen mit der Frage, ob das Vergnügen, das einem die betreffende Tätigkeit bereitet, auf einer ästhetischen Illusion, d. h. auf bewußter Selbsttäuschung beruht.

Gehen wir von dem Terminus »bewußte Selbsttäuschung« aus, so wäre demnach die Illusion — im Sinne Langes — zunächst eine Art von Täuschung, zu der wir nach dem Willen des Künstlers und durch sein Verdienst auf Grund des von ihm zu diesem bestimmten Zwecke geschaffenen Kunstwerks veranlaßt werden. Wer einer »Täuschung« unterliegt, der nimmt innerlich eine Vertauschung vor, indem er phantasiemäßig an Stelle eines *de facto* vorhandenen Gegenstandes einen anderen, nur in seiner Phantasie vorhandenen setzt, dem er eine ihm nicht zukommende Realität zuerkennt. Auf unseren Fall angewandt, besagt das so viel, daß der Illudierte an Stelle des sichtbar oder hörbar vorhandenen Kunstwerks eine tatsächlich nicht vorhandene Wirklichkeit setzt. — Diese Täuschung aber ist eine Selbsttäuschung, d. h.: der Illudierte unterliegt nicht etwa einem gegen ihn angezettelten Betruge des Künstlers. Zwar will ihn dieser zu einer Täuschung anregen, aber er will und kann doch schließlich nichts als gewisse günstige Vorbedingungen für eine solche schaffen, wobei es ganz dem Ermessen des in Illusion zu Versetzenden überlassen bleibt, ob er sich dazu bereit finden läßt, sich der beabsichtigten Täuschung hinzugeben. — Diese Selbsttäuschung endlich ist eine bewußte; sie trägt den Charakter eines geistigen Spiels. Der Illudierte sagt sich gewissermaßen: »Ich weiß ganz gut, daß dieses alles nicht wirklich ist, aber ich tue einmal so, als ob ich es für wirklich hielte; ich tue es bewußt und freiwillig, weil es mich freut.« Der Illudierte also »täuscht sich und täuscht sich doch wieder nicht«, und dieser seltsam zwiespältige Zustand bereitet ihm offenbar Genuß.

Bis hierhin bietet die Langesche Theorie nichts wesentlich Neues. Jede Mimesistheorie muß ja schließlich, will sie nicht beim Panoptikum als dem *non plus ultra* der Kunst landen, irgendwo und irgendwie zum Illusionismus führen. Man erinnere sich an Samuel Johnsons »*Preface to Shakespeare*«, an Marmontels Ausführungen zum Kapitel »Illusion« in der großen *Encyclopédie* und in den »*Élémens de littérature*«, an Moses Mendelssohns und Nicolais diesbezüglichem Briefwechsel mit Lessing, und man hat die Anfänge der Theorie, deren Weiterentwicklung in Frankreich durch die Namen Stendhal, Taine und Souriau bezeichnet ist, während sie in Deutschland bei der Mehrzahl der klassischen und romantischen Dichter gelegentlich auf taucht.

Wie aber kommt nun diese bewußte Selbsttäuschung zustande? Dadurch, antwortet Lange, daß in jedem Kunstwerke zwei heterogene Gruppen von Elementen vorhanden sind, von denen die eine auf eine Täuschung hinarbeitet, während die andere in entgegengesetzter Richtung wirkt. Erstere wird bezeichnet als die der täuschungfördernden, letztere als die der täuschunghindernden Elemente. Indem nun bald die eine, bald die andere dieser Gruppen unsere Aufmerksamkeit in höherem Maße auf sich zieht, erleben wir ein beständiges Hin und Her unseres Bewußtseins zwischen zwei »kontrastierenden Vorstellungsreihen«, deren eine sich auf den letzten Endes immer irgendwie der Natur entnommenen Inhalt, die andere auf die Form im weitesten Sinne, d. h. »die Art und Weise der seelischen Auffassung und künstlerischen Gestaltung des gegebenen Inhalts« bezieht. Zu letzterer Vorstellungsreihe rechnet Lange auch die von dem Lustgefühle der Bewunderung begleitete und gleichzeitig im Sinne einer Abschwächung der erlebten

Digitized by Google

»inhaltlichen« Gefühle wirkende Vorstellung des Künstlers, dessen persönlichen Stil wir im Kunstwerke wahrnehmen und als wesentlichen Bestandteil der ästhetischen Anschauung genießen.

Bekanntlich sind diese Lehren Langes von vielen Seiten lebhaft angegriffen worden; insbesondere ist dies bei dem behaupteten Oszillieren des Bewußtseins der Fall. Nach meiner Meinung ist diese Frage, wiewohl psychologisch von erheblichem Interesse, so doch im Zusammenhange der Theorie von sekundärer Bedeutung. Es erscheint mir als wahrscheinlich, daß Lange bei der Illusion — deren Bedeutung für den ästhetischen Genuß doch wohl im Grunde niemand ernstlich wird ableugnen wollen, wenn er vielleicht auch nicht in ihr den von Lange behaupteten »Zentralreiz« sieht — ursprünglich an ein gleichzeitiges Erleben der beiden Vorstellungsreihen gedacht hat und nur durch den Umstand, daß er ein solches mit den damaligen psychologischen Lehren vom Bewußtsein nicht in Einklang zu bringen vermochte, zu seiner Oszillationstheorie gedrängt worden ist. Freilich hat er dann aus der Not immer mehr eine Tugend zu machen gesucht, indem er schließlich so weit ging, dem ständigen Bewußtseinswechsel als solchem einen eigenen Lustwert beizulegen, den dieser doch wohl kaum besitzt. Wiederum berührt er sich — ohne eigenes Wissen übrigens! — eng mit dem französischen Illusionismus, in erster Linie abermals mit Stendhal. Auch die restlose Aufteilung sämtlicher formaler wie inhaltlicher Merkmale des Kunstwerks in täuschungfördernde und täuschunghindernde Elemente führt oft zu keiner Klärung. Man denke beispielsweise nur an die ästhetischen Funktionen etwa von Rhythmus und Reim, und man sieht sofort, wie wenig man hier mit täuschungfördernden beziehungsweise hindernden Elementen weiterkommt.

Alle solche Einwendungen jedoch — und es gibt kaum einen Punkt, der nicht zu Einwendungen herausforderte — bedeuten wenig gegenüber der Totalität des Werks. Man mag zum Illusionismus persönlich stehen, wie man will, die Tatsache, daß Konrad Lange in seinen Schriften diese ästhetische Betrachtungsweise systematisch verankert und sie bis zur äußersten Konsequenz der sich ergebenden Schlußfolgerungen verfolgt hat, bedeutet auf alle Fälle einen hohen Gewinn für die Wissenschaft, mit der Konrad Langes Name unlösbar verbunden bleiben wird, einen Gewinn, den auch seine schärfsten Gegner wie Meumann und Streiter bei voller Objektivität hätten anerkennen müssen. Freilich, es war schwierig, Lange gegenüber objektiv zu sein. Es lag im Wesen dieser Kampfnatur, daß sie alles auf eine polemische Spitze trieb. Der Umstand, daß das System die Reaktion gegen eine vorhandene Richtung, die Einfühlungstheorie, bildet, trägt zur Verschärfung dieser Spitze bei. Zudem ist Langes Stil nichts weniger als leidenschaftslos-konziliant. In jedem Satze offenbart sich — bei aller formaler Eleganz — das Herrentum seiner starren niedersächsischen Natur. Kein grober Klotz, für den nicht Lange einen noch gröberen Keil fand, den er mit grimmigem Behagen eintrieb. Und doch wäre es grundfalsch in ihm einen despotischen Rechthaber zu sehen. Er liebte den wissenschaftlichen Kampf, aber er liebte ihn nicht um seiner selbst, sondern um der Wahrheit willen, deren Diener er allzeit war.

Mit seiner Theorie wollte Lange vor allem ein Werkzeug schaffen, einen Maßstab, mit dem man Wert oder Unwert der künstlerischen Erscheinungen sollte abmessen können; und es ist in der Tat erstaunlich, wie trefflich das Werkzeug in den sicheren Händen des Meisters arbeitet. Langes an Hand der Illusionstheorie gefällte Kunsturteile sind selten schief, und wenn er vielleicht dem Wertvollen etwa am Expressionismus nicht gerecht zu werden vermochte, so lag die Schuld dafür nicht an der Theorie, sondern an der gefühlsmäßigen Gebundenheit des Theore-

Digitized by Google

tikers, die aus dem impressionistischen Revolutionär von gestern eben einen Reaktionär von heute machte.

Es erschien mir als einem ehemaligen Schüler des Verstorbenen und prinzipiellen Anhänger seiner Theorie nicht unangebracht, hier auch nachdrücklichst auf die Schwächen des Illusionismus in der Langeschen Prägung hinzuweisen. Für den Illusionsästhetiker bedeuten sie ebenso viel Neuaufgaben. Es gilt für ihn nunmehr, das System aus den persönlichen, oft allzu persönlichen Bedingtheiten der zufälligen Individualität seines Urhebers loszulösen; es gilt dem Illusionismus eine unanfechtbare psychologische Grundlage zu geben; es gilt dem poetischen Element neben dem mimischen den ihm gebührenden Platz innerhalb des System zuzuweisen und der schöpferischen Künstlerpersönlichkeit in erhöhtem Maße gerecht zu werden. Der Dank seiner Schüler an Konrad Lange möge bestehen in der Verbreiterung wie in der Vertiefung und Verinnerlichung seines Systems!

Die Erkenntnis des Kunstwollens durch die Kunstgeschichte.

Von

Alexander Dorner.

Mit 2 Figuren.

Zur besseren Klarlegung des Zieles, das im folgenden verfolgt werden soll, erscheint mir die Anknüpfung an diejenige Arbeit notwendig, die den Begriff des Kunstwollens wesentlich geklärt hat. Es ist der Aufsatz von E. Panofsky »Der Begriff des Kunstwollens« (im XIV. Bd. dieser Zeitschrift S. 321 ff.). Seine Kritik der drei bisherigen Auffassungen des Kunstwollens, der künstlerpsychologischen, der zeitpsychologischen und der apperzeptionspsychologischen führt zu ihrer Ablehnung, da sie alle drei als »Gegenstand möglicher kunstwissenschaftlicher Erkenntnis keine psychologischen Wirklichkeiten« ergeben. Panofsky erkennt richtig, daß die genannten drei Auffassungen des Kunstwollens mangels einer objektiven Grundlage Unbeweisbares behaupten, und schließt folgerichtig, daß die Schaffung einer solchen Grundlage der einzige Weg dazu ist, das Kunstwollen zu einer historischen Wirklichkeit zu machen.

Daß aber Panofsky diese objektive Basis für die Erkenntnis des Kunstwollens durch *a priori* deduzierte Grundbegriffe schaffen will, da es eine vorher bestimmende Notwendigkeit gäbe, die das Wollen bestimmte, ist ein Fehltritt. Denn hierbei begeht Panofsky offensichtlich den Fehler, die kunstgeschichtliche und die kunsttheoretische Betrachtungsweise zu vermengen.

Daß diese Trennung von Panofsky nicht gemacht wird, geht einmal aus dem Fehlen eines jeden solchen Versuches gleich aus den ersten Seiten hervor, vielmehr noch bei der Anführung des Urteilssatzes »die Luft ist elastisch«, dessen rein formal analytische Begriffszergliederung unbedenklich in Parallele gesetzt wird mit der praktisch historischen Behandlung eines gegenständlichen Inhalts, wie die Entstehungsursache eines räumlich und zeitlich festgelegten Kunstwerks, und endlich da, wo er Alois Riegl durch die Resultate seiner Untersuchungen über Einzelfälle des historischen Kunstwollens eine neue Transzendentalphilosophie der Kunst (an sich!) begründet haben läßt.

Digitized by Google

Damit, daß das kunstgeschichtliche Einzelobjekt, das einzelne Kunstwerk, vom kunsthistorischen Standpunkt aus keine Handlung, sondern ein Ergebnis ist, ist keinerlei Grund gegeben, es in Wesensverwandtschaft mit den a priorischen Erkenntnissen rein analytischer Art oder a priorisch-synthetischer Art (wie die Sätze der reinen Mathematik) zu setzen. Auf Kantischer Grundlage fußend, kann man zweifellos die a priorischen Existenzbedingungen des Kunstwerks an sich, formal analytisch, zeitlos als reinen Verstandesbegriff festlegen, man kann aber niemals die jeweilige Entstehung der praktischen Einzelerscheinung eines zeitlich bedingten, geschichtlichen Kunstwerks aus diesen abstrakt formalen Begriffen heraus, als historisch notwendig erklären. Die Betrachtungsweise der kunstgeschichtlichen Abfolge verlangt aus der Andersartigkeit der Gattung eine andere Methode, als die der reinen Geschichte. Das einzelne Kunstwerk ist Geschichte insofern, als es zeitlich gebunden ist, Schöpfung insofern es eine Festlegung für alle Zeiten ist. Und indem es diese beiden Eigenschaften in sich zu einer Einheit verschmilzt, verlangt es notwendig seine eigene Betrachtungsweise. Mit seiner beabsichtigten metaphysisch-formalistischen nimmt Panofsky aber geradezu dem geschichtlichen Kunstwerk seine Zwitterstellung, deren Erkenntnis der Anlaß zu allen seinen Betrachtungen wurde. Er spaltet das Einzelkunstwerk in seine beiden Teile, läßt den geschichtlichen Teil für sich laufen und erfaßt nur den zeitlosen mit a priorischen Begriffen.

Die praktischen Folgen einer solchen Betrachtungsweise stellen sich ungefähr folgendermaßen dar:

1. Ich kann aus der kunstgeschichtlichen Reihe Einzelfälle gleichsam zeitlos herausnehmen und sie nach den dualistischen Prinzipien beleuchten. Ich komme dann z. B. zu den Begriffen objektivistisch und subjektivistisch (wie Riegl im »holländischen Gruppenporträt«). Versetze ich diese Begriffe zurück in Reih und Glied der geschichtlichen Abfolge, so zeigen sie dreierlei Schwächen: Erstens ergeben sie keine zusammenhängende kunstgeschichtliche Reihe, sondern treten immer nur als gesonderte Gruppen zu je zweien auf. — Zweitens stellen sie keinen kunstgeschichtlichen, d. h. sinnlichen Vorstellungsinhalt (auch des Kunstwollens) dar, sondern nur eine unsinnliche Denkform. — Drittens gelten sie trotz dieser beiden Eigenschaften und der sich daraus ergebenden Abstraktheit nicht für alle Zeiten. Es ist das aber keine zufällige Eigenschaft der Begriffe objektivistisch und subjektivistisch, wie Panofsky meint, sondern eine Wesenseigenschaft aller Begriffe, die wie diese aus der begrifflichen Analyse eines praktischen Einzelfalles hervorgehen. Suche ich aber weiter zurück nach Begriffen, die alle künstlerischen Erscheinungen in sich fassen können, so ende ich notwendig bei der abstrakten Begriffsdefinition des Kunstschaffens an sich, bei der vollends kein Zweifel herrschen kann, daß sie mit der praktischen Kunstgeschichte überhaupt nichts zu tun hat. Sowohl diese letzte Stufe, als die vorhergehende des dualistischen Gegensatzes gehören in die Querschnittsebene des reinen Denkens. Damit, daß ich an einen praktischen kunsthistorischen Fall ein solches Denkexerzitium anschließe, die Materie gleichsam zerlege auf der Querschnittsebene des reinen Denkens, habe ich für die Klärung dieses Falles nichts getan. Dieser liegt in einer ganz anderen, nämlich in der Längsschnittebene der Zeit, in der auch bei der Reihe der Kunstwollen eine Abfolge zu sehen ist, und zwar eine Abfolge von sinnlichen Vorstellungsinhalten. Verschmelze ich aber die Produkte dieser beiden Ebenen, d. h. versetze ich die abstrakt formalen Querschnittsbegriffe in die Längsschnittsebene der praktisch historischen Inhalte, so begehe ich eine geistige Mesalliance, und die daraus entstehenden Mißgeburten schwimmen in der Ebene der Zeit als inhaltslose Schemen und haltlos umher.

Digitized by Google

Folgendes zeichnerische Schema macht vielleicht die gedachte Situation klarer[1]):

Fig. 1.

realistisch — *idealistisch*

inhaltlich — *formal*

subjektivistisch — *objektivistisch*

Dazu kommt, daß diese Begriffe gar kein Sondervorrecht der Betrachtung an Kunstwerken sind. Man könnte mit genau demselben Recht die Menschheitsgeschichte nach ihnen behandeln und auch deren lebendigen Erscheinungen aufzwängen, ohne damit den eigentlichen geschichtlichen Inhalt, auch ganzer Perioden, zu erfassen. Oder man könnte die auch letzten Endes von a priorischen Begriffen abgeleiteten Sätze der Ästhetik — was schön oder nicht schön sei —, nicht etwa als theoretisch, abstrakt formalen Maßstab, sondern als Inhalt geschichtlichen Kunstwollens hinstellen; oder die Lehren der Ethik als geschichtliche Inhalte menschlicher Sittengeschichte. Denn wie die Gesetze der Ethik und Ästhetik, so entspringen auch die Gesetze des Kunstschaffens aus formalen Begriffsanalysen, die den Inhalt des praktisch im Einzelkunstwerk Gewollten gar nicht berühren.

Die zweite Möglichkeit, wie solche Begriffe auf die Geschichte übertragen werden können, ist folgende:

2. Entfalte ich ihren a priorischen Charakter in seiner ganzen Tiefe, so muß ich das formale Grundschema des Kunstschaffens an sich gleichsam an den Anfang der Entwicklung stellen. Nehme ich z. B. den Geist und die Materie als die Grundgegensätze des Daseins an, so ergeben sich aus ihrem gegenseitigen Verhalten die zwei Möglichkeiten der transzendental-realistischen Kunstweise einerseits und der idealistisch-naturalistischen anderseits[2]). Versetze ich nun diesen dualistischen Gegensatz in die dritte Dimension der zeitlichen Tiefe, so kann derselbe sich dort gar nicht anders entfalten, als durch eine starre, sich ins Unendliche differenzierende Durchkreuzung. Dazu kommt, daß die einmal festgelegte Grundlage dieses Gerüstes notwendig beibehalten werden muß, und alles was zeitlich vor ihr, also gleichsam unter ihr, liegt, unter den Tisch fällt. Sehe ich z. B. in der Antike und der Gotik die zwei Grundschemata, so bin ich schon der ägyptischen und der ganzen altorientalischen Kunst gegenüber ratlos. Gesetzt aber den Fall, ich hätte dieses unendlich komplizierte Gerüst genau an die mir bisher bekannt gewordene

[1]) Sie soll lediglich die Zusammenhangslosigkeit solcher Dualismen untereinander innerhalb der entwicklungsgeschichtlichen Abfolge kennzeichnen; an eine Einordnung in ein Koordinatensystem ist dabei nicht zu denken.

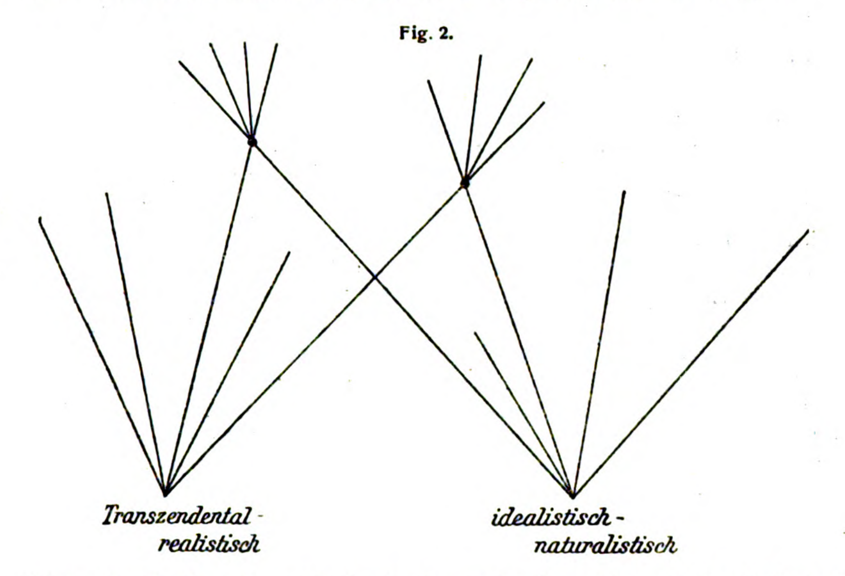
[2]) Ich gehe hier, da das zum wesentlichen Verständnis nicht nötig ist, auf die Begründung gerade dieser Gegenüberstellung nicht ein. Das tut ein früherer Aufsatz des Verfassers in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1919, S. 248 ff., der, auf Schellingscher Philosophie fußend, selbst in unverhüllter Klarheit die Schwächen dieser Betrachtungsweise enthält. Übrigens hat meines Wissens der spätere Kant, auf den Panofsky sich beruft, im Gegensatz zu Schelling diesen Grenzübertritt von der formalen Begriffsspekulation zur praktisch-historischen Betrachtung nie gemacht.


Digitized by Google

kunstgeschichtliche Entwicklung anpassen können, so könnte jede kunstgeschichtliche Neuentdeckung es zum Zusammenbruch bringen. Dieses zweite Verfahren ist demnach, weil folgerichtiger, mit einem größeren Risiko verbunden. — Erhebt aber dieses starre Gerüst seinerseits den Anspruch, in alle Ewigkeit hinaus als der wahre Grund der Entstehung jedes Kunstwerks angesehen zu werden, das überhaupt jemals entstehen wird, so lohnt es sich trotz aller gegenteiligen Versicherungen überhaupt nicht, irgend ein Kunstwerk historisch zu untersuchen.

Hier würde das zeichnerische Schema sich folgendermaßen darstellen:

Fig. 2.



Weder durch die erste noch durch die zweite formaltheoretische Methode berühre ich den lebendigen Inhalt des jeweiligen Kunstwollens. Sie erinnern vielmehr beide an theologische Abhandlungen vom Ende des 17. Jahrhunderts, beispielsweise betitelt: »Die wahren Gründe, warum Paulus gerade auf dem Wege nach Damaskus erleuchtet werden mußte.« Denn auch hier wird eine geschichtliche Erscheinung nachträglich aus einer zeitlosen Begriffsspekulation heraus für notwendig erklärt und dies Verfahren auch auf die Zukunft in Form von Prophezeiungen übertragen [1]).

Die Meinung Panofskys, einen archimedischen Punkt gewonnen zu haben, von dem aus die Entstehungsursache eines jeden Kunstwerks gleichsam von unten her erklärt werden kann, läßt sich also verstehen aus der Verwischung der Grenzen, die die formal zeitlose Begriffsspekulation über das Kunstwerk an sich von der praktisch-geschichtlichen Behandlung der Einzelschöpfung trennen. War nach Panofskys richtigem Urteil der einzelpsychologische Entstehungsvorgang keine geschichtliche Wirklichkeit, so ist die von ihm vorgeschlagene, ihrem Charakter nach zeitlose Begriffskonstruktion es auch nicht.

Die Stellung Panofskys zu Wölfflins »kunstgeschichtlichen Grundbegriffen« ergibt sich aus dem bisher Gesagten und ist auch von ihm folgerichtig eingenommen:

[1]) Spenglers »Untergang des Abendlandes« ist ähnlich konstruiert.

Digitized by Google

Da Wölfflin nicht losgelöst vom praktischen Einzelfall, sondern auf Grund der von ihm gemachten Beobachtungen am Einzelobjekt zu dualistischen Begriffsgegenüberstellungen sinnlicher Art (plastisch-malerisch) kommt, so widerspricht Panofsky ihm nicht darin, daß er sie unbedenklich kunstgeschichtliche Grundbegriffe nennt, sondern darin, daß er bei der Ableitung vom Gegebenen bleibt und nicht bis zu abstrakten Begriffen herabgeht, die den Charakter der Notwendigkeit hätten.

In Wahrheit besteht zwischen Wölfflinscher und Panofskyscher Betrachtungsweise kein prinzipieller, sondern nur ein Gradunterschied.

Zwei Möglichkeiten waren vorhanden. — Einmal hätte Wölfflin seine Resultate so gewinnen können, wie er es getan hat. Dann hätte er sie eine Gruppe kun t-geschichtlicher Vergleichsbegriffe nennen müssen, die den Wert von Handhaben zur Schärfung des kunstgeschichtlichen Sehens, nicht den Wert von kunstgeschichtlichen Inhalten haben und nicht als Gesetz für alle Perioden gelten. Denn die Notwendigkeit einer geschichtlichen Abfolge vom plastischen zum malerischen Stil ist durch geschichtliche Forschungen gar nicht zu gewinnen, sondern nur Erfahrung in der Gewohnheit einer solchen Folge. Im übrigen kommt es wirklich bloß darauf an, womit man anfangen will, mit dem Plastischen oder mit dem Malerischen, so geht ganz nach Wunsch entweder das eine oder das andere zeitlich voraus. Ob ich die Antike mit dem Stil des Perserschutts oder mit Phidias beginnen will, oder die mittelalterliche Kunst mit dem Jahr 500 oder mit dem Jahr 1000, ist eine Frage der Technik der Kunstwissenschaft, keine kunstgeschichtliche Frage. — Gesetzt aber das Unmögliche, es wäre tatsächlich diese Abfolge »plastisch-malerisch« für die Kunstgeschichte der ganzen Erde ein Gesetz (— denn das ist die Voraussetzung für einen kunstgeschichtlichen Begriff —), so ist sie darum immer noch kein kunsthistorischer Begriff, weil sie den eigentlichen Inhalt des jeweiligen Kunstschaffens nicht berührt. Denn täte sie das, so würde sich die spätrömische Kunst mit dem Barock decken, was niemand wird ernstlich behaupten wollen.

Weder vom Standpunkt der Abfolge, noch von dem des Inhalts können diese Begriffe mehr sein als dualistische Vergleichskriterien sinnlicher Art, die nichts hinsichtlich der zeitlichen Ordnung ihrer Folge und ihrer Abstände oder hinsichtlich des Inhalts festlegen und nur gelten können für die Perioden, an denen sie erprobt sind. Es lehrt auch dieses Beispiel wieder, daß solche dualistischen Querschnittsbegriffe, selbst wenn sie nicht Konstruktionen geworden sind, sondern im Rahmen der praktischen Kunstgeschichte bleiben, in der dritten Dimension der Zeit jedes Halts entbehren und in ihr nicht leben können.

Die andere Möglichkeit war die, daß Wölfflin seine Begriffe auf dem Wege der theoretischen Begriffsanalyse gewinnen konnte; dann hätte er sie kunsttheoretische Grundbegriffe nennen müssen und diese hätten mit der Kunstgeschichte nichts zu tun gehabt.

»Kunstgeschichtliche Grundbegriffe« als Inhalt der Geschichte aber sind ein Unding, weil sie zwischen zwei Stühlen sitzen. Ihr Wert als formale Kriterien mit begrenztem Geltungsbereich wird damit, wie gesagt, nicht bestritten sondern nur ihre Erhebung zu einem geschichtlichen Gesetz. Übrigens ist es sehr interessant zu sehen, daß Wölfflin am Schluß seiner kunstgeschichtlichen Grundbegriffe (S. 244) mit dem Satz »jeder abendländische Stil hat wie seine klassische Epoche, so auch seinen Barock, vorausgesetzt, daß man ihm Zeit läßt, sich auszuleben«, die ganze gesetzmäßige Gültigkeit seiner Begriffe umwirft. Denn wenn die Geschichte korrigiert werden muß, um Gesetzen zu entsprechen, die aus ihr gewonnen sein sollen, dann sind das eben keine Geschichtsgesetze. Ich

Digitized by Google

will und kann gar nicht wissen, was eingetreten wäre, wenn dem angeblichen Gesetz Zeit gelassen wäre, sondern ich kann nur wissen, was tatsächlich eingetreten ist. Das aber ist eine nachträglich nicht mehr aufzulösende Kristallisierung von Kräften, die zum Teil außerhalb des menschlichen Wollens liegen und kann daher durch eine nur anthropozentrisch orientierte, d h. gleichsam nur einseitig und von unten her betrachtende, Künstlerpsychologie nie erschöpfend wiedergegeben werden (wie der zitierte Satz von Wölfflin lehrt). Durch Feststellung eines künstlerpsychologischen Gesetzes bekomme ich nie ein »Kunstgeschichtsgesetz« [1]). Denn die Aufgabe der Kunstgeschichte kann nicht die Wiederbelebung einer ehemaligen Gegenwart sein, in der die Freiheit des Einzelnen herrscht, der seinem künstlerpsychologischen Gesetz folgt, — dazu ist die Kunstgeschichte gar nicht imstande, wenn sie Wissenschaft bleiben will — sondern sie soll — und das ist ihre eigentümliche Aufgabe — die Kette der kunstgeschichtlichen Tatsachen in ihrem kristallinischen Zustand wiedergeben. Diese erfahrungsmäßig gewonnene Kette allein ist ein kunstgeschichtlicher Spiegel der Universalgeschichte und hat allein für die kunstgeschichtliche Betrachtung den Charakter der Notwendigkeit. Sie kann nie zu Gesetzen führen.

Die Verwischung der Grenzen zwischen den Gerechtsamen der Theorie und der Geschichte ist also schon bei Wölfflin zu finden. Panofsky geht bis zu Begriffen herab, die ihrem Charakter nach abstrakt sind, Wölfflin bleibt bei den sinnlichen Kriterien. Beide verfallen demselben irrtümlichen Glauben, aus dem gewonnenen Dualismus gesetzgebende Grundbegriffe für die ganze Geschichte machen zu können.

Die Kunstgeschichte kann keine Gesetze haben, denn dann wäre sie für alle Zeiten festgelegt und würde durch Begrenzung und Erstarrung aufhören, lebendig wachsende Geschichte zu sein.

Die mehr oder minder psychologistischen Erklärungsweisen des Kunstwollens ergaben keine objektive historische Wirklichkeit und waren damit abgetan (vgl. S. 216); das formal a priorische Begriffsschema, auch in der Wölfflinschen Variation, ist bei einer kunsthistorischen Betrachtungsweise im Sinne eines geschichtlichen, notwendigen Gesetzes nicht anwendbar.

Die Frage, was soll an seine Stelle treten, kann nur beantwortet werden: nichts.

Wenn ich unter »notwendig« das verstehe, was ich nicht ändern kann, so ist das Gewordene notwendig.

Es ist also vollständig überflüssig, überhaupt den Versuch zu machen, die Notwendigkeit der Reihe der verschiedenen Kunstwollen, die an der Reihe von Kunstwerken erkennbar ist, zu beweisen.

Die Aufgabe der Kunstwissenschaft ist dieser Reihe gegenüber eine zwiefache:

1. eine aufbauende, vornehmlich historische, die die Lage der einzelnen Kunstwerke nach den Koordinaten des Orts und der Zeit festlegt. (Dazu gehört unter anderem auch die Feststellung des Abhängigkeitsverhältnisses, die Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes und anderes);

2. eine zusammenfassende. Mit Hilfe der in der Gegenwart vorhandenen Begriffe, die quantitativ und qualitativ nach rückwärts (zur Vergangenheit hin) betrachtet, die umfassendsten sind, kann ich die sinnlichen Eigenschaften der verschiedenen Kunstwerke erfassen.

---

[1]) Die Anwendung der Theorie des biogenetischen Grundgesetzes auf die Kunstgeschichte weist übrigens Schwächen auf, die mir ein objektives Resultat auszuschließen scheinen. Darüber eingehend an anderem Orte.


Digitized by Google

Die Reihe dieser Begriffe ergibt mir die Reihe der geschichtlichen Kunstwollen gewissermaßen in kristallinischem Zustand, gewonnen aus der Reihe der historischen Kunstwerke.

So scheint erst die Kunstgeschichte nicht mehr und nicht weniger zu erfüllen, als was zu erfüllen sie imstande ist. So erst wird sie kein wertloses Anhängsel unsinnlicher Begriffsspekulationen, und ihre Resultate haben so trotzdem objektiven Wert. So wird sich auch bei intensiverer Zusammenfassung der Resultate ein Überblick gewinnen lassen, der lebendig aus der Eigenart der Kunstgeschichte geboren, notwendig ein ganz anderes Bild gewähren wird, als der einer a priori notwendigen Konstruktion, die mit dem eigentlichen Wesen der Kunstgeschichte gar nichts zu tun hat. Dies neue Bild soll uns etwas Neues lehren, nicht etwas scheinbar längst sogar als notwendig Bekanntes bestätigen.

Auf die weiteren Folgen dieser hier vorgeschlagenen Betrachtungsweise für die Kunstwissenschaft soll an anderer Stelle eingegangen werden.

Als in den Rahmen dieses Themas gehörig, sei an den Schluß folgende Definition des Kunstwollens gesetzt:

Das Kunstwollen theoretisch gefaßt, ist eine formale zeitlose Begriffsdefinition der allgemeinen Ästhetik, die ohne Inhalt ist.

Das Kunstwollen als Gegenwartserscheinung ist ein nur gefühlsmäßig erfaßbarer Trieb.

Das Kunstwollen historisch gefaßt, ist die Reihe der Kunstwerke selbst, erfaßt mit den Begriffen der Gegenwart.

Die ästhetische Bestimmung als absolute Wesensbestimmung.

Von

Kurt von François.

In der Welt, wie sie in den Bedingungen von Zeit, Raum und Kausalität erscheint, ist der Mensch nicht nur als ein einzelnes Glied mit den übrigen Dingen in jenen Daseinsformen verkettet, sondern er ist auch kraft der natürlichen Organisation seiner Seele, kraft eines hier begründeten und schließlich jedem beseelten Wesen eingeborenen Naturrechtes das absolute Maß der Dinge, d. h. er wird notwendig seine eigene Wesensart als die den verschiedenartigsten Erscheinungen gegenüber immer gleiche absolut gültige Norm anlegen. Und wenn die Transzendentallehre besagt, daß der Mensch selbst der Schöpfer der Erscheinungswelt ist, da ja in seiner Subjektivität die Dinge doch erst Dasein und Gestalt gewinnen, aber ohne diese schöpferische Subjektivität die ganze Welt im Nichts verborgen bliebe, so bietet auch gerade dieser spekulative Gedanke dem Psychologen die Handhabe für die Erklärung der Tatsache, daß der Mensch das Recht, die Realität seines Ichs als die gesetzmäßige Basis aller übrigen Realität zu nehmen, für sich in Anspruch nimmt, und daß ihm keine Philosophie der Welt diesen vor und unabhängig von aller Reflexion und Spekulation eingewurzelten Anspruch wegdisputieren kann und darf.

Mit der Anerkennung der in diesem ganz simplen psychologischen Sinne genommenen Wahrheit: der Mensch ist das Maß der Dinge, ist aber die Frage nach der Möglichkeit und Form einer subjektiv gültigen absoluten Wesensbewußtheit keineswegs erledigt. Sondern gerade hier knüpft eines der tiefsten und wichtigsten, wie der dunkelsten Probleme der Psychologie an: das ästhetische Problem.

Um nämlich über die intellektuelle Auffassung der bloßen Relationen der Dinge zueinander wie auch über die gefühlsmäßige Auffassung der bloßen Wirkung der Dinge auf das Ich und seinen Willen hinauszugelangen und das Ding als ein

Digitized by Google

Sein, d. h. als ein Sein, das in seinen bloßen Beziehungen zu anderen Dingen und zu uns doch auch im Sinn und Rechte seines Eigenwesens da ist, am gegebenen Maßstab der eigenen Subjektivität zu bemessen und innerlichst zu verstehen, sind gewisse psychische Bedingungen nötig: nämlich einerseits Subjektivität, d. h. eine Kontrolle aller nur verstandesmäßig und abstrakt bewußten objektiven Tatsachen durch Sinne und Gefühl, die die Quellen aller Bewußtheit sind und daher auch die letzten gültigen Wesensbestimmungen enthalten; andererseits aber Objektivität im Sinne einer Isolierung des anderen Dinges gegen das eigene Ich, seinen persönlichen Willen und seine Zwecke; das Objekt muß, obgleich am Subjekt bemessen, doch Objekt einer rein geistigen auf den absoluten Wesenssinn gerichteten Betrachtung sein.

In dem Gegen- und Zusammenspiel verschiedener Seelen- und Vorstellungskräfte, wo eines gleicherweise als Ergänzung und als Gegensatz des anderen erscheint, in diesem wunderbaren Schauspiel des seelischen Mechanismus zeigt sich aber eben die ästhetische Kontemplation als eine Seelenkraft, die gerade im eindringlichen Erfassen der Sinneserscheinung und in der Gefühlsvertiefung zu einer objektiv gültigen Wesensbestimmung gelangt. Diese eigentümliche Verbindung von Subjektivität und objektiver Bestimmungstendenz ist ja recht eigentlich das Problematische, scheinbar Widerspruchsvolle und so oft einseitig und falsch Gedeutete des Wesens der ästhetischen Betrachtung. Die Lösung ist: Der Wille tritt in der ästhetischen Kontemplation aus der unmittelbaren Beziehung zu den Dingen zurück, indem er sich, die persönliche Teilnahme vergessend, zum objektiven Bestimmungsmaß der Dinge wandelt; der Intellekt dagegen verläßt das Geleise der gewöhnlichen Betrachtung, zwar nicht, um nach einem transzendenten Absoluten zu spähen, wie die Transzendentalästhetiker meinen, wohl aber, indem er den reinen Wesenscharakter der Dinge in ihrem Reflex auf die menschliche Subjektivität der Sinne und des Gefühls sucht.

So befreit sich also das Subjekt, mit der Seele zwar bemessend und doch mit dem Ichwillen unbeteiligt, mit Wille und Intellekt, mit Geist und Seele aus der Fessel und Enge einer Betrachtung, die immer nur eine relativische Wesensbewußtheit gewinnt. Und indem sich in der ästhetischen Betrachtung das Subjekt, das in der Verbindung aller Dinge nur ein Glied unter anderen war und das sich, im Handeln und Leiden, schiebend oder geschoben, herrschend oder beherrscht, weiter getrieben fühlte, aus dieser treibenden Bewegung löst und den Dingen als absolut bestimmendes Subjekt gegenübertritt, und indem es nun abseits stehend, das vorüberziehende und es umkreisende Leben betrachtet und mit Sinnen und Herz erfaßt, wird ihm dies zu einem Schauspiel voll tiefster und köstlichster Offenbarungen. Es zeigt sich jetzt dem Blick des Staunenden, im Spiegel seines eigenen Selbst, das bisher verborgene reine Ansich der Dinge; es gewinnt lebendigen Sinn, was tot und gleichgültig erschien, es verklärt sich, was sich im Lebenswirbel umgetrieben zeigte, zum ruhigen Bilde und Ausdruck der Natur. Die ästhetische Betrachtung dient dem rein geistigen Zwecke, sich den engen Verknüpfungen des Ichs mit der Wirklichkeit des Lebens zu entziehen und das zu gewinnen, was wir, im Leben verstrickt mit den Dingen, ebensowenig wie in rein objektiver Intellektualität gewinnen können: das geistig freie Bewußtsein des in der eigenen Subjektivität der Sinne und des Gefühls gültig bestimmten Wesens der Dinge. Erst in der ästhetischen Betrachtung wird die eigene Subjektivität zum absoluten Wesensmaß. In diesem höchsten und letzten Sinn ist das Wesen der ästhetischen Betrachtung im Gegensatz zur primären Betrachtung zu verstehen.

Es erscheint nun zwar nur wie Phantasterei und Mystizismus, wenn die Tran-

Digitized by Google

szendentalästhetik der ästhetischen Betrachtungsweise die über Zeit, Raum und Kausalität erhabene »Platonische Idee« als Objekt unterschiebt, um so, den ästhetischen Vorgang zum Vehikel des metaphysischen Bedürfnisses machend, dennoch zu jenem geheimnisvollen ewig verborgenen Transzendenten zu gelangen, zu dessen Erkenntnis seit Kant sich alle Wege verschüttet zeigen. Aber wenn auch durch diesen Versuch einer metaphysischen Lösung des ästhetischen Problems die ganze Frage auf ein falsches Geleise geriet, und die Transzendentalästhetik, die psychologischen Erklärungen umgehend, in lebloser Begrifflichkeit endete, so beruht es dennoch keineswegs auf bloßer willkürlicher Abstraktion und Klügelei, wenn sie das ästhetische Problem und das transzendentale so unmittelbar miteinander verknüpfte. Tatsächlich besteht ja ein eigentümlicher Parallelismus und ein sonderbar verwobener Zusammenhang des ästhetischen Problems mit jenen transzendentalen Gedanken, wie sie schon von Plato in halb poetisch-symbolistischer Form und von späteren Philosophen in abstrakter Bestimmtheit ausgesprochen wurden. Denn indem die transzendentalen positiven und negativen Feststellungen auch den Ausgangspunkt rein psychologischer Ueberlegungen und Folgerungen bilden, werden gerade durch die Entwicklung des ästhetischen Problems Tatsachen des Seelenlebens von höchster Bedeutung offenbar, zu deren Erkenntnis wir deshalb nicht gelangten, weil durch das Suchen in den unendlichen Fernen des Transzendenten der Blick von der nahen Wirklichkeit abgelenkt wurde: Auf diese Frage nach einer absoluten Bestimmungs- und Erkenntnismöglichkeit erfolgt im Sinne realistischer Psychologie, wie dargelegt, durch die Lösung des ästhetischen Problems eine Bejahung, wo dort im Sinne der Transzendentallehre eine ewig starre Verneinung die unerbittliche logische Konsequenz ist: Es führt in der Tat in dem dargelegten psychologischen Sinne die ästhetische Kontemplation über die Form einer bloßen Relationsbewußtheit hinaus und bedingt tatsächlich innerhalb der Möglichkeiten, der Grenzen und Formen unseres immanenten Bewußtseins einen Gegensatz einer stets nur relativischen und einer absoluten Wesensbewußtheit, der im Sinne der Transzendentallehre nicht nur nicht besteht, sondern der in diesem transzendentalen Sinne im Grunde eine Denkunmöglichkeit ist.

Wenn nun der Trost, der in dieser aus der Entwicklung des ästhetischen Problems sich ergebenden Bejahung liegt, manchem für sein metaphysisches Bedürfnis nur wie eine »Birne für den Durst« erscheinen mag, so muß man sich dennoch bei der unerbittlichen Tatsache bescheiden. Der weiteste Gesichtspunkt, der hier zu gewinnen ist, ist dieser: Ist, den Zweck, das Verhältnis, die Relationen der Dinge zu erfahren, das erste Ziel aller Bewußtseinstätigkeit, so gewinnt die ästhetische Betrachtung, in ihrem höchsten und edelsten Sinn genommen, das Letzte, was wir über das Wesen der Dinge erfahren und wissen können: Indem der Mensch die Natur, aus deren Tiefen er erzeugt wurde, deren er ja selbst ein Teil ist, zu verstehen strebt, gelangt er bis an die letzte ihm gezogene Grenze: zu dem Punkt, wo sich das der Erscheinungswelt zugrunde liegende transzendente »Ding an sich« zur subjektiven »Vorstellung« wandelt, wo sich Ewiges und Irdisches berühren, und jenes sich in diesem versinnlicht sichtbar macht und offenbart.

Digitized by Google

Besprechungen.

Karl Birnbaum, Psychopathologische Dokumente. Berlin 1920, Verlag von Julius Springer. XII u. 322 S.

»Selbstbekenntnisse und Fremdzeugnisse aus dem seelischen Grenzlande« heißt der Untertitel dieses Buches. Birnbaum hat mit viel Fleiß und Geschmack seelische Kundgebungen pathologischer Art gesammelt, die in Briefen, Tagebuchblättern, Lebenserinnerungen, Selbstbiographien und anderen Berichten niedergelegt sind. Dabei leitet ihn der Gedanke, daß durchaus nicht selten bedeutsame psychische Erlebnis-, Entwicklungs- und Produktionsformen sich auf einem — wenn auch mehr oder weniger verdeckten — pathologischen Untergrund erheben; daß sie mannigfache pathologische Bestandteile aufweisen; daß pathologische Triebkräfte im wesentlichen Maße an ihnen (bald ursächlich, bald inhaltlich, bald formend und gestaltend) beteiligt sind. Obgleich Birnbaum meiner Ansicht nach zu einer Überbewertung des Pathologischen hinneigt, ist er doch vorsichtig genug, »an der grundsätzlichen« Erkenntnis festzuhalten: daß die psychische Höchstleistung, die geistige Schöpferkraft, die geniale Begabung — zwar dem Pathologischen an sich nicht versagt ist, aber — ihrem natürlichen Charakter nach als ein Wesenselement der höchstorganisierten gesunden Psyche gelten muß. Ich habe selbst diesen Standpunkt eingehend im zweiten Bande meiner »Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft« (1920) vertreten und glaube, daß die von Birnbaum sauber herausgearbeiteten Dokumente nur geeignet sind, ihn zu stützen. Wo er vom Pathologischen her einen künstlerischen Wertzuwachs annimmt, scheint dieser — soweit ich sehe — auf zwei Momente zurückführbar: entweder ist der ganze seelische Aufruhr, diese Aufpflügung und Aufreißung des Lebens, ein günstiger Boden für Produktion, bisweilen ein Wegfall von Hemmungen, der Kühnheiten gestattet, aber dem auch Kritiklosigkeiten unterschlüpfen. Man darf hier zum Vergleich an Alkoholwirkung denken; sie mag in bestimmten Fällen unerläßliche Vorbedingung oder Begleiterscheinung schöpferischer Leistung sein, sie ist doch — grob gesprochen — sogar unter günstigsten Umständen nur eine Kraft, welche eine Maschine in Gang bringt und antreibt, nicht diese Maschine selbst. Und an dem unregelmäßigen, stoßweißen Gang der Maschine wird man überdies meistens merken, welche Kraft hier im Spiele ist. Und zweitens kann das Pathologische zu Lebenserfahrungen befähigen, die dem Normalen verschlossen sind. In diesem Sinne kommt es als Material in Betracht. Birnbaum hat gewiß das Verdienst, daß er sich nicht damit begnügte, irgendwelche Krankheitszeichen bei bedeutenden Persönlichkeiten festzustellen, sondern in jedem Falle fragte, in welcher Beziehung sie zu den geistigen Leistungen stehen. Dieser Weg einer sich verfeinernden Analyse muß fortgesetzt werden, wenn wir wirklich zu eindeutigen Ergebnissen vordringen wollen. Er wird einerseits in Individualpsychologie einmünden, anderseits sicherlich auch typische Korrelationen zeitigen. Denn manche Zustände oder Depressionen verhalten sich grundsätzlich anders zum künstlerischen Schaffen, und es scheinen sich da ganz bestimmte Möglichkeiten zu ergeben. Gleiches gilt von den verschiedenen Formen der Halluzinationen. Es

Digitized by Google

wäre die schönste Frucht des anregenden Buches von Birnbaum, wenn es vertiefter Forschung die Bahnen öffnen würde. Liebhaber seelischer Filigranarbeit kämen bei diesen Aufgaben voll auf ihre Rechnung. Nur muß man sich grundsätzlich vor dem Fehler hüten, in allem Nicht-Normalen Pathologisches zu wittern, statt allein dieses im Krankhaften zu suchen. Ein den Durchschnitt weit überragendes Gedächtnis ist nicht krankhaft, wohl aber eine Gedächtnisschwäche, welche die Lebenstauglichkeit beträchtlich herabsetzt. Ein optisches Vorstellungsvermögen voll plastischer Deutlichkeit und farbiger Frische ist nicht krankhaft, aber Halluzinationen sind es, die ihren Träger belästigen und verwirren. Selbst Birnbaum entgeht nicht ganz der Versuchung, das Reich des Pathologischen zu weit auszudehnen und ihm dann Lorbeeren zu streuen, die ihm eigentlich nicht gebühren. Aber völlig teile ich seine Ansicht, die er zum Motto des Buches erhoben hat, das die schlichten Worte von E. Th. A. Hoffmann einleiten: »Immer glaubte ich, daß die Natur gerade beim Abnormen Blicke vergönne in ihre schauerlichste Tiefe«.

Rostock. Emil Utitz.

Siegbert Elkuß †, Zur Beurteilung der Romantik und zur Kritik ihrer Erforschung. Herausgegeben von Franz Schultz. 39. Band der historischen Bibliothek. München und Berlin 1918, Verlag von R. Oldenbourg. X u. 115 S.

Man geht mit sehr großen Erwartungen an die Lektüre dieses Buches heran, wenn man die Worte begeisterter Anerkennung liest, die der Herausgeber Franz Schultz diesem Werke des früh verstorbenen Autors mit auf den Weg gibt; denn es kann wohl für die Erstlingsleistung eines wissenschaftlichen Schriftstellers kaum ein höheres Lob geben, als es die Worte ausdrücken, in denen Schultz die Bedeutung der vorliegenden Arbeit zusammenfaßt. Er findet in ihr »die reife Bekundung einer wissenschaftlichen Persönlichkeit, die in ihrer Vereinigung eines über alles Fächerwerk einer Einzeldisziplin hinausgreifenden Wissens mit wahrhaft geistesgeschichtlichen Fähigkeiten, dem Vermögen subtilen begrifflichen Unterscheidens, einer urbanen Schmiegsamkeit und Feinfühligkeit und der Kunst epigrammatisch scharfer Formulierung sobald nicht wieder begegnen dürfte«. Dem Referenten des Buches, will er seinerseits ein Gesamturteil seiner Besprechung voranschicken, bleibt nur übrig, zu bedauern, daß so glänzende wissenschaftliche Eigenschaften und Fähigkeiten, die anzuerkennen er gar nicht umhin kann, im vorliegenden Falle doch nur eine Leistung von recht problematischen positiven Ergebnissen zustande bringen konnten. Die kritische Einstellung, die als wahre Kritik ihrem Wesen nach immer zu eminent positiven Resultaten gelangt, ist in der Arbeit von Elkuß jedoch so äußerlich und willkürlich an ganz anders geartete Ausgangspunkte der Untersuchung herangetragen, daß die dadurch bedingte Unfertigkeit und Unabgeschlossenheit des Ganzen zurückschließen läßt auf eine gewisse Disziplinlosigkeit der wissenschaftlichen Gesamthaltung, die in ihrer Auswirkung denn doch zu fühlbar ist, als daß sie verschwiegen werden könnte. Die Hauptthese des Buches, der alle Einzeluntersuchungen dienstbar sein sollen, vertritt die Anschauung, daß die Charakterisierung der Romantik als einer geschlossenen historischen Erscheinung bisher zu sehr orientiert war an den literarischen Erscheinungen und Programmen der Frühromantik, daß demgegenüber erst eine eingehende Analyse der spätromantischen Theorien, wie sie in Geschichte, Jurisprudenz, Politik, Theologie usw. vorliegen, das Material zu einer umfassenden Begriffsbestimmung zu liefern imstande ist. Gegen diese Aufstellung ist so lange nichts einzuwenden, als sie dem immer fragmentarischen Charakter unseres Wissens in einem bestimmten Einzelfalle Ausdruck verleiht und Zukunftsaufgaben der Wissenschaft umschreibt; sie ist also denkbar

Digitized by Google

als Einführung in eine Untersuchung, die in mehr oder minder weitem Umfange selbst ein positiver Beitrag zur Lösung dieser Aufgabe sein will. Daß Elkuß jedoch dieses Ziel seiner Aufgabe nicht mit der wünschenswerten Konsequenz im Auge behalten hat, hängt, wie es scheinen will, mit der nicht immer objektiven Art seiner Kritik zusammen; das wird gleich zu besprechen sein. Der Ausgangspunkt der Untersuchung läßt diese Abirrungen nicht erwarten. Elkuß beschäftigte sich mit der Kunsttheorie Adam Müllers und fand nun, daß eine vorwiegende Beschäftigung mit dieser der Gesamterscheinung Adam Müllers vollkommen inadäquat wäre und daher eine unsachliche Akzentverschiebung bedeuten würde; von dieser Überlegung aus fand er den Weg zu Müllers Staatstheorie und zu der der späteren Romantiker überhaupt. Bei der staunenswerten Belesenheit, über die Elkuß verfügt, wäre eine abgeschlossene Monographie sicher äußerst ergebnisreich geworden. Statt ihrer biegt der Verfasser nach kurzen Vorbemerkungen ab zu einer Kritik, deren Fruchtbarkeit schlechterdings nicht einzusehen ist. Walzel nämlich und die von ihm vertretene »synthetische« Methode sollen dafür verantwortlich gemacht werden, daß die Erforschung der Romantik in dem leicht zugänglichen Material der Frühromantik stecken geblieben sei. Es kann hier nicht Aufgabe sein, die methodologische Frage aufzuwerfen und auf den Gegensatz von »synthetischer« und »analytischer« Wissenschaft zu reflektieren, um so weniger, als der Verfasser selbst es verschmäht hat, diesen Fragen in einem ernsthaften systematischen Zusammenhange nachzugehen. Gewiß ist zum Problem der Methode der Literaturgeschichte noch lange nicht das letzte Wort gesprochen, ja dessen nicht nur gelegentliche, sondern streng systematische Erörterung und Darstellung wäre längst wünschenswert. Man dürfte dann aber nicht vergessen, daß die Literaturgeschichte nicht nur Geistesgeschichte, sondern in hervorragendem Maße auch Kunstgeschichte ist, was die Problemlage keineswegs erleichtert. Es würde sich dann vielleicht auch zeigen, daß die Bestimmungen der analytischen und synthetischen Methode nicht ausreichend sind, um die eine *oder* die andere der Literaturgeschichte zu substituieren, daß auch hier vielmehr die Wahrheit in der Verbindung der einen *und* der anderen liegt. Wie dem auch sei, das Unbefriedigende und Unzulängliche der Arbeit von Elkuß liegt gerade darin, daß sie weder eine streng methodologische Untersuchung noch eine rein historische Monographie ist. Das macht auch ihre Kritik an Walzel unfruchtbar und im einzelnen kleinlich. So soll Walzel ein Vorwurf daraus werden, daß seine philosophischen Interessen nicht aus einer letzten systematischen Einstellung, sondern »aus der besonderen Natur seines Arbeitsgebietes gleichsam mehr okkasionell« herrühren. Ist dieser Vorwurf an sich unsinnig, so bedeutet er von Elkuß erhoben eine Inkonsequenz, da ja gerade Elkuß feststellte, daß der Fragmentcharakter der Diltheyschen Leistung darauf beruhte, daß der »Selbstdenker« über den Biographen triumphierte.

Daß dieses zweite, kritische Kapitel »Zur Geschichte der Forschung von Dilthey bis Walzel« daneben treffende Einzelbemerkungen und -erkenntnisse enthält, sei nicht verschwiegen. So mag es z. B. ganz richtig sein, daß Scherer nicht so sehr von der Philosophie unbeeinflußt blieb, wie es vielfach den Anschein hat, daß er vielmehr dem philosophischen Positivismus zuneigte. Im Anschluß an diese Beobachtung wäre es vielleicht nicht uninteressant, zu fragen, inwieweit der *empirische* Wissenschaftler überhaupt und daher auch heute noch mit einer positivistischen Grundstimmung auszukommen vermag.

In dem dritten Kapitel »Die Motive der Kantischen Religionsphilosophie und die ‚synthetische' Wissenschaft«, das fast kaum mehr in einem inhaltlichen Zusammenhang mit den bisherigen Überlegungen steht, unternimmt Elkuß den Ver-

Digitized by Google

such, die Ergiebigkeit seiner »analytischen« Methode darzutun. In weit ausholender Untersuchung wird die Religionsphilosophie Kants zerpflückt und deren rationalistischer Charakter dargetan. Jedoch würden auch die Ergebnisse dieses Kapitels einer eingehenden Kritik, die hier nicht zu geben ist, vielfach Angriffspunkte darbieten. So wäre zu betonen, daß, was Elkuß ganz übersehen hat, der Rationalismus der Kantischen Religionsphilosophie weniger in seiner »Fremdheit und Sprödigkeit gegen die Geschichte und das Individuelle« besteht, als in der Tatsache, daß das Religiöse durchweg von der ethischen Sphäre her gedeutet wird und ein selbständiges autonomes religiöses Wertgebiet eigentlich unentdeckt bleibt. Was im übrigen den »Rationalismus« Kants anlangt, so bestand er ohne Zweifel bis zu einem gewissen Grade und darf daher auch mit bewußter Einseitigkeit dargestellt werden, wie dies ja auch Simmel getan hat. Anderseits ist jedoch ganz entschieden zu betonen, daß gerade von hier aus nur wenig Licht fällt auf die systematisch bedeutsamen und historisch wirksamen Elemente der Kantischen Philosophie.

Erst in dem letzten Kapitel »Tendenzen der Spätzeit« knüpft Elkuß wieder an die Überlegungen der einleitenden Bemerkungen an, um jetzt nur noch anzudeuten und knapp zu skizzieren, was man sich als ausgeführte Darstellung gewünscht hätte. — Die Kritik mußte notwendigerweise die negativen Eigenschaften der Arbeit aufzeigen; sie darf aber auch gerne betonen, daß hier ein reicher wissenschaftlicher Geist eine solche Überfülle lebendigen Materials beherrscht und vor dem Leser ausschüttet, daß den Einzelheiten zu folgen nur der imstande ist, dem die Ergebnisse einer gleich umfangreichen Belesenheit gegenwärtig sind. Die Wissenschaft hätte von Elkuß sicher noch fruchtbare und positive Forschungen erwarten dürfen, auch wenn sie diese Arbeit nicht ganz vorbehaltlos aufnehmen kann.

Heidelberg.

Friedrich Kreis.

Kunst und Religion. Ein Versuch über die Möglichkeit neuer religiöser Kunst von G. F. Hartlaub. Leipzig, Verlag von Kurt Wolff, 1919. 4°. 112 S. u. 76 Tafeln.

Was ist Kunst? Der Verfasser antwortet (mit Deri): Kunst ist schöpferische Tätigkeit des Menschen zur Hervorbringung sinnfälliger Symbole der Gefühle. Wann wird ein Kunstwerk religiös? Wenn die von ihm ausgedrückten Gefühle mit Vorstellungen religiöser Natur verknüpft sind. Hiermit sei freilich, so heißt es am Anfang, der rein ästhetische Wert nicht berührt, wohl aber die »Bedeutung für die letzte und höchste Orientierung der Menschenseele«. An einer späteren Stelle (S. 38 f) wird weniger psychologistisch ausgeführt, daß es keine religiöse Kunst ohne religiösen Gegenstand gibt. Herr Hartlaub hält es für nötig, hierzu zu bemerken: »Die Einwände, die sich an dieser Stelle gerade aus der gegenwärtig üblichen Kunstbetrachtungsweise ergeben müssen, liegen nahe genug. Kommt es denn grundsätzlich in der Kunst auf den ‚Gegenstand' überhaupt an...?« Eine solche Äußerung berührt natürlich mich und die mit mir zur gleichen wissenschaftlichen Überzeugung Verbundenen einigermaßen sonderbar. Seit Jahrzehnten lehren wir, daß die Stellung der Kunst im Ganzen der Kultur nicht verstanden werden kann, wenn man das Kunstwerk zum Träger rein ästhetischer Werte macht, daß seine Form durch den Gegenstand mitbestimmt wird, daß sein Aufbau viel zu verwickelt ist, um mit den Worten: »sinnfälliges Symbol von Gefühlen« erschöpft zu werden — es hilft alles nichts: selbst ein philosophisch gerichteter Kunsthistoriker wie Hartlaub kennt nur eine andere »gegenwärtig übliche Kunstbetrachtungsweise«.

Digitized by Google

Was den Zusammenhang des Ästhetischen und des Religiösen innerhalb des Kunstwerks betrifft, so findet ihn der Verfasser sachlich bereits in jeder mystischen Berührung. Damit wird aber, wie ich glaube, die Eigentümlichkeit des Gotteserlebnisses verwischt, denn sie liegt in der persönlichen Verbindung mit einem unsichtbaren Wesen, das schlechterdings niemals sinnliche Gestalt annehmen kann; die *unio mystica* kennt weder Anschauung noch Form, steht also dem Ästhetischen durchaus fern. Auch die geschichtliche Wurzel des Zusammenhangs wird an falscher Stelle gesucht. Herr Hartlaub glaubt, daß die Völker — welche? — einen Abstieg vom Geistigen ins Physische erlebt haben — wann? — und in den Mythen die Erinnerung daran bewahren. »Es hob die Kunst selber erst von dem Zeitpunkte an, da das Subjekt die in ihm wirkende Kraft, welche seinen eigenen Leib aufgebaut hatte, gleichsam ‚abzufangen', sich als ‚Phantasie' zu unterwerfen vermochte« (S. 6). Solche Entwicklungsträume, von Schelling und Steiner eingegeben, deuten auf eine rege Einfühlungs- und Einbildungskraft; ich werde dabei an unsere allerneuesten Tonsetzer erinnert, die ein paar unverbundene Dreiklänge anschlagen und mit ihnen ganze Welten zu enthüllen behaupten, da sie selber innerlich so viel hineinlegen und heraushören. Geschichtlich ist diese Verklärung des Ursprünglichen kaum zu rechtfertigen. Eher begreife ich, daß Herr Hartlaub eine allmähliche Verweltlichung der Kunst meint feststellen zu können, obwohl mir die Aufgipfelung in Nietzsche sonderbar erscheint. Von der Zukunft erwartet er eine Vereinigung des Nietzscheschen Realisierungswillens mit der romantischen Gemeinschaftsidee. Und noch mehr weiß er von der kommenden Religion zu sagen. Sie wird aus dem mystischen Ichbewußtsein entstehen, aktivistisch gerichtet sein, ein Christentum der Zukunft darstellen. Vor Angriffen der Naturwissenschaft ist sie sicher, weil jene inzwischen »längst ihre eigenen Grenzen und zugleich die noch ungeahnten Fähigkeiten der gottähnlichen Menschenseele anerkannt haben wird«; denn gewiß wird »eine vorurteilslose Durchforschung der gesamten sogenannten parapsychischen Phänomene langsam eine Welt neuer Wirklichkeiten oder Gesetzmäßigkeiten entdecken, welche die gesicherten naturwissenschaftlichen Erkenntnisse nicht aufheben, wohl aber unter sich lassen und in ungeahnte Zusammenhänge einrücken werden« (S. 18). In der Anthroposophie ist der Ansatz zu einer neuen wissenschaftlichen Weltanschauung, im Expressionismus die gleichnishafte Ankündigung der werdenden aktivistischen Mystik zu erblicken. Über den ersten Punkt kann ich mich hier mit dem Verfasser nicht auseinandersetzen; zum zweiten Punkt jedoch möchte ich seine Ansichten mitteilen.

Der Expressionismus behandelt die Erscheinungswelt lediglich als Maya, täuschende Verhüllung, Maske; er drückt sein Gefühl vom Geistigen in einer möglichst wirklichkeitsfremden Gestaltung aus und kommt damit dem Wesen religiöser Kunst ganz nahe. Auf einer ersten, auf der archaischen Stufe besteht der »übernatürliche« Ausdruck im »Kristallinischen«, der Flächen- und Blockgebundenheit, der symmetrischen Stilisierung usw. Hierbei handelt es sich nicht etwa um die anschauliche Gestaltung eines Begrifflichen, sondern um »ursprüngliche Schauungen innerhalb jeder auf die Sinnenwelt herabwirkenden übersinnlichen Sphäre selbst«, um eine »imaginative Kraft«: »ihr verdanken jene ikonischen Typen das, was sie sanktioniert, sie bildet die Ursache ihres zähen Fortlebens« (S. 34). Das mag ja vielleicht so sein. Indessen, man vermißt jede nähere Bestimmung des »imaginativen Prozesses« und jeden Beweis für seine Beteiligung an der Entstehung der Gebilde. Auf einer späteren Stufe des geschichtlichen Vorgangs tritt an Stelle der ägyptischen Versteinerung die barocke Gleichgewichtsaufhebung, die unnatürliche Übersteigerung; Künstler dieser Art, so behauptet der Verfasser, haben seltener eigentliche

Digitized by Google

»Imaginationen«, sie gestalten vielmehr ihre Gefühlserregungen durch das Mittel der »Phantasie«. Eine weitere Form ist die Gotik mit ihrer »christlichen Frontalität«.

Alles dies ist eigentlich noch praereligiös. Denn »ein religiöses Kunstwerk geht nicht nur, wie alle echte Kunst, aus Gott hervor, sondern es handelt auch von ihm und von dem Menschen, der ihn erkennt«. Form, Gegenstand, Gesinnung müssen sich zur Religiosität vereinigen, damit ein im höchsten Sinne religiöses Kunstwerk entstehe. Unter diesem Gesichtspunkt prüft nun Herr Hartlaub die neueste Entwicklung, von der christlich-bürgerlichen Kunst der Nazarener an. Was er sagt, finde ich ernstlich anregend, zum Teil ausgezeichnet, und ich freue mich an der gewählten Sprache — immerhin scheint mir auch hier eine gewisse Unselbständigkeit und Kraftlosigkeit gelegentlich hervorzutreten. Bei einzelnen Kennzeichnungen sind alte Erinnerungen in mir aufgetaucht. Der nebenbei erwähnte Plockhorst hatte in seinem Atelier Bilder, für die ich als Knabe schwärmte; als ich in späteren Jahren sie wiedersah und über sie mit dem greisen Maler sprach, entdeckte ich von neuem manche gute technische Eigenschaften daran; so ganz verächtlich sollte er nicht behandelt werden. Bei der Nennung Blakes gedachte ich der Stunden, die ich in seinem pietätvoll erhaltenen Hause verlebt habe, bei dem Namen Runge wurden die köstlichen Deutungen Lichtwarks mir wieder lebendig, mit denen er mich bei Besuchen der Hamburger Kunsthalle beschenkte. — Vortrefflich ist die, wohl durch Meier-Graefe angeregte Vergleichung zwischen den religiösen Bildern der Freiluft- und Freilichtmaler und dem philosophischen Positivismus des 19. Jahrhunderts. Dann geht es über zu van Gogh, Munch, Minne, Lechter, Toorop, Hodler, von denen Lechter ungebührlich hart beurteilt wird. Das Ergebnis lautet: »Religiös-christliche Kunst im strengen Sinn, Werke, die beides, religiöse und ästhetische Qualität, vollkommen vereinigen und versöhnen, hat uns der bisher durchmusterte Zeitabschnitt, der doch so hoffnungsfroh an die Lösung dieser Aufgabe gegangen war, kaum geschenkt« (S. 71). Doch darf man von der neuesten Kunst einen Fortschritt erwarten, da jeder wirklich expressionistische Kunstwille dem Entstehen einer religiösen Kunst den besten Nährboden bietet. Bisher aber versagen auch die jüngeren Maler, die Herr Hartlaub übrigens mit großer Sach- und Personenkenntnis behandelt, gegenüber dem religiösen Bild, vielleicht weil sie beim Malen selbst nicht in der gläubigen Ergriffenheit verharren, die zum Gelingen nötig ist. Ausführlich spricht der Verfasser über Beckmann, dessen Deutschtum er in der Richtung Hans Baldungs und Grabbes sucht, und über den ihm entgegengesetzten Nolde. »Wir befinden uns im Zwischenreich und schauen nur hinaus auf das gelobte Land ... Einst wird es aber einer Entstellung nicht mehr bedürfen, nur einer autonomen Vergeistigung der Wirklichkeit, deren ‚Ideal' zugleich ihr ‚Jenseits' sein wird ... Es kommt darauf an, daß der ‚Expressionismus' sich treu bleibt. Dann baut er zu seinem Teil mit an dem Fundament einer Gesinnung, welche die neuen Symbole schaffen soll, die uns heute noch gänzlich fehlen und durch welche das Christentum erst seine neue Daseinsform gewinnen wird. Erst wenn dieses Dasein gesichert ist, wird auch die neue religiöse Kunst geboren sein« (S. 102 f.).

Beigegeben sind 76 Tafeln in guter Ausführung. Nicht bei allen ist die Notwendigkeit der Wiedergabe einzusehen; manche Künstler scheinen ohne rechten Grund bevorzugt; andere fehlen bedauerlicherweise. Im ganzen jedoch sind die Abbildungen ein wichtiger Bestandteil des Buches.

Berlin. Max Dessoir.

Richard Müller-Freienfels, Persönlichkeit und Weltanschauung. Psychologische Untersuchungen zur Religion, Kunst und Philosophie. B. G. Teub-


Digitized by Google

ner, Leipzig und Berlin 1919. XII und 247 S. Mit 4 Abb. im Text und 5 auf Tafeln.

Verschiedentlich ist schon der Versuch gemacht worden, Weltanschauungen großer Dichter und Denker ihrer psychologischen Struktur nach zu erforschen. Mit unheimlicher Schärfe hat Friedr. Nietzsche es gelegentlich unternommen, verborgenen seelischen Wurzeln in Gedankengebilden oder Kunstwerken nachzuspüren und das seelische Verhalten der Schöpfer zu deuten. Feinsinnig nachfühlend hat W. Dilthey Persönlichkeiten aus ihren Werken zu verstehen gesucht und mit den Mitteln einer beschreibenden intuitiven Psychologie Typen von Weltanschauungen skizziert. Neuerdings haben K. Groos und seine Schüler Arbeiten zu einer Psychologie der Literatur geliefert, die sich hauptsächlich auf Dichter und auf Philosophen erstreckten und teilweise sich einer statistischen Methode mit Erfolg bedienen konnten. In seinen »Untersuchungen über den Aufbau der Systeme« (Zeitschr. f. Psych., Bd. 49, 51, 55, 60, 62, 71, 77) hat Groos die Bedeutung gewisser formal-verstandesmäßiger Elemente unseres Denkens für die Konstruktion von Weltanschauungen nachgewiesen. K. Jaspers hat kürzlich ein interessantes Buch »Psychologie der Weltanschauungen« (Berlin 1919) veröffentlicht, in dem er Typen von Weltbildern und Geistestypen festzustellen und zu analysieren sucht, aber mit einer psychologisch-biologischen Konstruktion, die doch prinzipiellen Widerspruch herausfordert.

Schon vor Jaspers' Buch hat Müller-Freienfels seine psychologischen Untersuchungen über »Persönlichkeit und Weltanschauung« herausgegeben, die im Manuskript in der Hauptsache bereits 1914 fertiggestellt waren. Müller-Freienfels hat sich die Aufgabe gestellt, in der Weise einer differentiellen Psychologie aus philosophischen und religiösen Weltanschauungen, aber auch aus Schöpfungen der Kunst die psychologische Eigenart der jeweiligen schaffenden Persönlichkeiten zu erschließen und das psychologische Verhältnis der Persönlichkeit zu ihren geistigen Gebilden zu begreifen. Weltanschauungsgedanken wie künstlerische Äußerungen sollen so als notwendige psychologische Produkte aus der Seele ihres Urhebers nach psychologischen Kategorien verstanden, typische und individuelle Unterschiede bei ihnen aufgewiesen werden. Hauptsächlich kommt es Müller-Freienfels auf die Aufstellung und Verwertung einer psychologischen Typenlehre an. Er will geradezu an die Stelle der historischen Betrachtungsweise eine psychologische setzen, welche »gerade die zeitlosen, jenseits aller nur historischen Bedingtheit nachweisbaren psychologischen Faktoren für die Erklärung stärker heranzieht« (S. VI). Ich glaube nicht, daß man die historische und die psychologische Methode in einen solchen Gegensatz bringen muß, denn auch die historische Betrachtungsweise verwendet Mittel der Psychologie, und anderseits kann sich die psychologische Betrachtungsweise doch auch keineswegs auf »zeitlose«, außergeschichtliche Faktoren beschränken, es wird gerade oft nötig sein, die psychologischen Faktoren zur richtigen Würdigung in ihrer zeitlichen Bedingtheit zu erfassen. Müller-Freienfels scheint mir an manchen Punkten doch die Tragweite seiner psychologischen Methode zu überschätzen und sie zu sehr als allein oder vorzugsweise berechtigt hinzustellen, so daß er mit seinem Standpunkt des »psychologischen Relativismus« der Gefahr einer ähnlichen Einseitigkeit anheimfällt, wie sie der von ihm bekämpfte Historizismus oder historische Relativismus bedeutete. Wenn Müller-Freienfels nicht in einen bedenklichen Psychologismus geraten will, muß er die Grenzen der psychologischen Methode schärfer abstecken und die Unterscheidung der Eigenart des Psychologischen von dem Logischen, Metaphysischen, Ethischen und Ästhetischen mehr beachten.

Aber wenn ich so in manchen prinzipiellen Fragen nicht mit Müller-Freienfels übereinstimme, so brauche ich doch die Bedeutung des inhaltreichen, anregenden

Digitized by Google

Buches nicht zu verkennen. Namentlich für die Psychologie der Kunst, der Müller-Freienfels ja sein besonderes Interesse zuwendet, werden eine Menge interessanter Beobachtungen geboten. Der erste Teil der Schrift enthält die allgemeine Grundlegung. Müller-Freienfels geht aus von dem Begriff des Ich, das er als »das Erlebende« und als »die Summe der seelischen Funktionen des Erlebens« bezeichnet, also von einem Ich-Begriff im Sinne der empirischen Psychologie. Persönlichkeit oder Individualität sei das Ich eines Menschen »hinsichtlich seiner Verschiedenheit von den Ichen anderer Menschen«. Ich glaube nicht, daß damit die Begriffe des Ich, der Individualität und der Persönlichkeit genügend charakterisiert sind, die Bestimmungen bedürfen logisch-erkenntnistheoretischer Vertiefung. W. Sterns Werk »Die menschliche Persönlichkeit« konnte Müller-Freienfels noch nicht benutzen. Dem Ich werden entgegengesetzt die Summe der Inhalte, die Erlebnisse, die religiösen, künstlerischen und philosophischen Weltanschauungen, die als psychologisch bedingt betrachtet werden durch die Eigenart des Ich. Es kommt Müller-Freienfels nicht so sehr darauf an, die Menge einzelner individuell psychischer Faktoren bei der Gestaltung von Weltbildern nachzuweisen, sondern er will typische psychologische Regelmäßigkeiten in der Art des Erlebens feststellen und danach auch die Produkte der Persönlichkeiten begreifen. Die Weltanschauung wird so in Beziehung gesetzt zu dem psychologischen Typus, dem die Persönlichkeit angehört. Müller-Freienfels benutzt dabei den Begriff des Typus, wie ihn W. Stern in seiner »Differentiellen Psychologie« aufgestellt hat. Während Jaspers von einer »Konstruktion von Typen« spricht, »die manchmal durch Beispiele veranschaulicht, aber nicht bewiesen werden«, die als »innere Anschaulichkeiten evident« seien, bei denen es »nicht auf empirische Untersuchung im Einzelfall« ankomme, sucht Müller-Freienfels in empirisch-psychologischer Weise Typen auf, wie sie allerdings in vager Bestimmung auch von der populären Seelenkunde schon gelegentlich angenommen werden. Er ist sich darüber klar, daß die einzelnen Typen nicht scharf voneinander abgegrenzt sind und daß »eine unendliche Zahl von Typen aufgestellt werden kann«, von denen er nur die allerfundamentalsten hervorheben will. Vom methodologischen Standpunkt aus bedarf die Typenlehre jedenfalls noch sehr einer festen Begründung und einer exakten Ausgestaltung; Müller-Freienfels' Formulierungen werden kaum schon als endgültig angesehen werden können. Aber in dem Versuch einer ausgedehnten Verwertung des Typenbegriffs, der Unterscheidung verschiedener Typen des ganzen Seelenlebens und der Anwendung auf religiöse, philosophische und künstlerische Gebilde liegt zweifellos die Hauptbedeutung dieses Buches.

Müller-Freienfels scheidet zunächst zwei große Gruppen: die Typen des Affektlebens (die Subjektiven) und die Typen des intellektuellen Lebens (die Objektiven), je nachdem der Affektcharakter oder der Intellekt bei einer Persönlichkeit in überwiegendem Maße hervortritt. Bei den Typen des Affektlebens ergeben sich besondere Arten, je nachdem die passive Gefühlsseite oder die aktive Willensseite vorherrscht: Passiv-Subjektive (Gefühlsmenschen) und Aktiv-Subjektive (Willensmenschen). Dann kennzeichnet er genauer die speziellen Unterformen von Typen des Affektlebens: die Typen des herabgesetzten Ichgefühls, die des gesteigerten Ichgefühls, die Typen der negativen (aggressiven) sozialen Affekte und die der positiven (sympathischen) sozialen Affekte, sowie die Typen der erotischen Gefühle. Auf einen interessanten Unterschied weist er hin, indem er auch den Bewegtheitsgrad des Erlebens in Betracht zieht und danach den Typus des Statikers, dem die Welt etwas Ruhendes ist, von dem des Dynamikers unterscheidet, der überall Kraftäußerung und Bewegung findet. Bei dem intellektuellen Leben werden je nach der Vorherrschaft der Funktionen die Typen des Sinnesmenschen (des Sensorikers), des Phan-

Digitized by Google

tasiemenschen (des Imaginativen) und des abstrakten Denkers aufgestellt. Modifikationen dieser Grundtypen sind: der Spezielldenker und der Typendenker, der Pluralist und der Vereinheitlicher. Nach dem Vorherrschen einzelner Sinnesgebiete werden die traditionellen Typen des Visuellen, des Akustikers und des Motorikers unterschieden, wobei der Typus des Motorikers keine besondere Gruppe bilden, sondern nur eine Modifikation des Visuellen oder des Akustikers bedeuten soll, also entweder visuell-motorische oder auditorisch-motorische Veranlagung zum Grund hat. Es müßte aber wohl noch erwiesen werden, daß es keine reinen Motoriker gibt. Auch auf Typen abnormer Erscheinungen, wie ekstatisch-mystische Veranlagung, Zustände der *fausse reconnaissance* (die seiner Ansicht nach bei Lehren von der Wiedergeburt oder der Wiederkehr des Gleichen eine Rolle spielt), Halluzinationen, Farbenblindheit und Synästhesien weist Müller-Freienfels kurz hin. Die Unterscheidung von Typen des seelischen Verhaltens ist ja nicht neu: Temperamente, Vorstellungstypen, Gedächtnistypen, Aufmerksamkeitstypen, Phantasietypen (Ribot), Typen des religiösen Lebens (W. James), Typen der Klanggebung (Rutz-Sievers) u. a. hat man psychologisch zu bestimmen gesucht. Für das ästhetische Verhalten hat Müller-Freienfels selbst in seiner »Psychologie der Kunst« auf den wichtigen Gegensatz von »Mitspieler« und »Zuschauer« hingewiesen. In seinem neuen Werk versucht er jetzt eine ganze Typenlehre zu liefern, die allerdings in systematischer Hinsicht wohl noch manche Ergänzungen und Korrekturen fordert.

Seine Unterscheidung der Typen wendet Müller-Freienfels auf historische Weltanschauungsgebilde oder Kunstschöpfungen an, um daraus auch die typische Veranlagung der schaffenden Persönlichkeiten zu ergründen. Dabei schließt er aber doch etwas voreilig aus dem literarischen oder künstlerischen Werk auf die psychische Konstitution des Schöpfers und nimmt meines Erachtens die methodologischen Bedenken gegen diese Art der psychologischen Ausdeutung zu leicht. Es hat doch eine gewisse Berechtigung, wenn W. Stern nicht von eigentlichen psychologischen, sondern von uneigentlichen oder phänomenologischen Typen spricht. Die Arbeiten von Groos und seinen Schülern zur Psychologie der Literatur sind methodisch vorsichtiger, insofern sie sich zunächst auf die Untersuchung der ästhetischen »Gegenstände« als solcher richten und Beiträge zu einer ästhetischen Gegenstandslehre sein wollen, aus der Eigentümlichkeit der ästhetischen Gegenstände aber nicht ohne weiteres auf subjektive psychische Anlagen schließen. Ein solcher Schluß geht leicht fehl und ist nur gelegentlich zulässig, wenn er durch Verbindung mit anderen Tatsachen nahegelegt wird. Man wird zweifeln, ob man, wie Müller-Freienfels meint, wirklich stets »sehr bald merkt, wenn eine Form bloß äußerlich nachgemacht wird, ohne daß ein wirkliches Erleben zugrunde liegt« (S. 93). Wer kann etwa aus dem bloßen Kunstwerk heraus entscheiden, was bei einem Gedicht Heines oder gar einem solchen von Catull oder Horaz nachgeahmt und was wirklich erlebt ist? Und auch wenn man auf wirkliches Erleben schließt, kann doch noch fraglich bleiben, ob das tatsächliche Erlebnis dem dargestellten qualitativ gleichartig ist oder nicht vielmehr eine ganz besondere Form angenommen hat, in der das wirklich Erlebte als solches kaum noch zu erkennen ist. Auch Müller-Freienfels' Resonanzmethode, wonach man »von den Wirkungen, die ein Werk auf andere hervorruft, Schlüsse zieht auf den Typus des Urhebers« (S. 95), ist nur mit Vorsicht anwendbar und läßt nicht immer sichere Schlüsse zu. Müller-Freienfels preist es als einen Vorteil, daß man bei historischen Persönlichkeiten, wie z. B. Goethe, eine Fülle von Material habe und über die Toten in dieser Hinsicht oft besser unterrichtet sei als über die Lebenden. Für besonders brauchbar hält er solche Stücke, »die direkte Äußerungen seelischer Zustände enthalten, die sich also ihrem Inhalt nach Tagebucheinträgen oder sonstigen

Digitized by Google

Bekenntnissen nähern«, er weist aber selbst darauf hin, daß man bei Selbstbeurteilungen und Selbstanalysen mit Selbsttäuschungen zu rechnen habe. Fr. Gundolf hat sich in seinem »Goethe« (Berlin 1916) geradezu gegen eine solche starke Verwertung von Goethes Tagebüchern, Briefen und Gesprächen ausgesprochen und findet allein in Goethes dichterischen Werken »die Verkörperung seiner eigentlichen ewigen Gestalt«. Jedenfalls liegt hier ein Problem vor, das Müller-Freienfels zu wenig berücksichtigt, inwiefern nämlich das empirisch-tatsächliche Ich identisch ist mit dem idealen »Ich«, das uns als Bild des Dichters oder Künstlers aus seinen Werken hervorleuchtet. Müller-Freienfels setzt beide zu rasch als gleich, aber es ist zu bedenken, daß die historische Persönlichkeit, in der Geschichte aufgefaßt, immer schon eine Umformung nach geschichtlichen Kategorien erfahren hat und niemals eine genaue Wiedergabe der empirisch gewesenen Persönlichkeit bedeutet. Das Bild Shakespeares, wie wir es aus seinen Werken gewinnen, hat seine bestimmte Form, etwas anderes ist der Shakespeare als Persönlichheit, wie er wirklich gelebt hat, mögen wir nun viel oder wenig von ihm wissen. Auch Goethe in der Gestalt, wie er aus seinen Werken uns entgegentritt, ist etwas anderes als der weimarische Minister, von dem wir feststellen können, daß er an dem oder jenem Datum bestimmte Personen zu Tisch geladen und sich so oder so geäußert hat. Es bestehen hier also doch mancherlei methodische Schwierigkeiten für die Verwertung, was Müller-Freienfels nur teilweise in Betracht zieht. Er meint z. B., bei der Deutung von Ornamentik, Architektur und Instrumentalmusik ließen sich intellektuelle Faktoren »mit sehr großer Sicherheit erschließen«, und wenn die Erschließung des Stimmungsgehaltes auch schwieriger sei, so sei doch selten ein Zweifel darüber möglich, »ob eine Melodie einer heiteren oder einer trüben Stimmung entsprungen ist«. Demgegenüber ist zu erinnern, daß Melodien, die auf uns fast schwermütig wirken (z. B. einzelne deutsche Volkslieder oder noch mehr manche Lieder anderer Völker), doch eine heitere Tendenz haben können und auch von den Urhebern wohl so empfunden wurden. Nur selten können aus einem Kunstwerk gleich Schlüsse auf die psychologische Beschaffenheit der schöpferischen Persönlichkeit gezogen werden; die erste, wichtige Aufgabe ist vielmehr, am Dargestellten die typischen Formen im Sinne einer ästhetischen Gegenstandslehre oder Phänomenologie zu beschreiben und zu analysieren, ohne in unkritischer Weise das ideale Ich des Dargestellten zusammenzuwerfen mit dem empirischen Ich der erlebenden und schaffenden Persönlichkeit. Die Feststellungen von Müller-Freienfels werden damit nicht bedeutungslos, aber sie erfahren in manchen Punkten eine Umwertung.

Mit besonderer Vorliebe wählt Müller-Freienfels seine Beispiele aus der Kunst, und auf ästhetischem Gebiet dürfte die geforderte literaturpsychologische oder phänomenologische Betrachtungsweise auch am ehesten fruchtbar sein. Ob in der Kunst allerdings das Psychologische mindestens »der wichtigere Teil ist« (S. 54), wie Müller-Freienfels annimmt, kann man bezweifeln. Müller-Freienfels betrachtet seiner ganzen Tendenz gemäß die Kunstwerke zu sehr nach der subjektiv-psychischen Seite und berücksichtigt dabei nicht genügend die Eigengesetzlichkeit des Ästhetischen. Die innere Notwendigkeit, die in der Entwicklung der Kunst ähnlich wie in der Entwicklung des Denkens herrscht, ist nicht einfach als psychologische zu begreifen. Der Gegensatz von Kunststilen wie Naturalismus und Idealismus läßt sich kaum so psychologisch erklären, daß man auf den Gegensatz der Typen des Speziellsehers und des Typensehers hinweist und behauptet, »die Zeit um 1200 sieht vor allem Typen«, »in der bildenden Kunst der Folgezeit, besonders in den Niederlanden, kommen dafür extreme Speziellseher auf« (S. 187). Und ebenso ist aus dem Wechsel von statischen und dynamischen Stilen nicht einfach auf einen Gegensatz von psycho-

Digitized by Google

logischen Typen zu schließen, so daß etwa Phidias und Raffael als Statiker, Myron und Michelangelo als Dynamiker bezeichnet werden könnten und der Übergang von der Renaissance zum Barock in einer Wandlung der psychologischen Typen bedingt wäre. Es ist doch nicht richtig, wenn Müller-Freienfels den Einfluß der technischen Bedingungen etwa auf die Bewegungsdarstellung gering einschätzt und kunstgeschichtliche Grundbegriffe, wie sie H. Wölfflin entwickelt hat, außer acht läßt. Die Begriffe des Statischen und des Dynamischen zur Bezeichnung von Gegensätzen in der ästhetischen Form sind überhaupt relativ, ebenso wie da die Gegensätze des Subjektiven und des Objektiven, des Speziellsehers und des Typensehers relativ sind; der Stil einer Zeit oder eines einzelnen Kunstwerks kann uns von einem gewissen Gesichtspunkt aus als »statisch« erscheinen, während er im Vergleich mit anderen ihm zeitlich voraufgehenden oder folgenden Kunstrichtungen vielleicht als »dynamisch« gelten muß. Ein Kunstwerk kann für sich gesehen zum statischen Stil gehören, während es innerhalb seiner Zeit doch, wenn auch in leiser Art, eine dynamische Bewegtheit ausdrückt. Gut stellt Müller-Freienfels als Beispiel für die Kunst des statischen und die des dynamischen Typus den Sämann von Millet und seine Nachbildung durch van Gogh gegenüber. Als Beispiel für die Kunst vom Typus des depressiven Ichgefühls wird die Kreuzigung vom Meister des Marienlebens und für die Kunst des gesteigerten Ichgefühls die Kreuzigung von Rubens angeführt. Ob man Beethoven seiner Musik nach einem ausgesprochenen depressiven Typus zurechnen muß, dürfte doch zweifelhaft sein. Nach den Rutz-Sieversschen Typen wäre die Beethovensche Musik jedenfalls anders zu charakterisieren.

Im dritten Teil seines Buches erprobt Müller-Freienfels seine Typenlehre an der Analyse einzelner Persönlichkeiten und ihrer Weltanschauungen. Luther, Goethe, R. Wagner, Dürer und Kant greift er heraus. Aber so interessant diese kurzen allgemeinen Charakteristiken auch sind, so behalten sie doch etwas Vages und Schematisches und müßten erst durch exakte Einzeluntersuchungen, die sich auf bestimmte Punkte der formalen oder inhaltlichen Gestaltung richteten, selbst durch stilistische und sprachliche Untersuchungen, bestätigt werden. Es sagt uns doch wenig, wenn Müller-Freienfels die Eigenart des Goetheschen Intellekts kennzeichnet als »ein von Natur vorliegendes Überwiegen anschaulichen Vermögens mit speziellseherischer und pluralistischer Tendenz«, und es ist doch fraglich, ob Goethe nur durch »bewußte Schulung« sich später erst »zu begrifflichem Erfassen, zum Speziellsehen und Vereinheitlichen des Mannigfaltigen« erzogen habe (S. 229). Wenn Müller-Freienfels Richard Wagner als »Mustertypus eines auditorischen Motorikers« bezeichnet, so ist dagegen darauf hinzuweisen, daß nach den Untersuchungen von K. Groos über »die Sinnesdaten im Ring des Nibelungen« (Arch. f. d. ges. Psych. Bd. 22, 1912), in diesem Hauptwerk Wagners die optischen Phänomene entschieden den Vorrang haben und die akustischen hier mehr zurücktreten als bei Schiller und Goethe. Das zeigt zum mindesten wieder, daß das Verhältnis des Dargestellten zu dem empirisch-psychologischen Typus der Persönlichkeit keineswegs so ganz klar und sicher bestimmbar ist. Müller-Freienfels hat selbst erwähnt, wie Höffding Ostwalds Philosophie aus dem »motorischen Typus dieses Denkers« ableiten wollte, während Ostwald eine besondere motorische Veranlagung bei sich durchaus nicht wahrnehmen konnte. Auch bei dem Schluß aus Kunstwerken werden hier Irrtümer leicht vorkommen, und es ist mir durchaus nicht sicher, ob Myron wirklich »Dynamiker« war oder ob Hildebrand als ein »Motoriker reinen Typs« gelten muß, wie Müller-Freienfels behauptet, oder daß Dürers »ausgesprochen motorische Veranlagung« seinen linearen Stil bedinge und sein »pluralistischer und speziellsehender Sinn«, »die Mannigfaltigkeit und das ‚Krause‘ des Stiles« erkläre (S. 252f.). Bei einer solchen

Digitized by Google

psychologischen Ausdeutung wird man in der Kunstgeschichte wie in der Literaturgeschichte doch nicht die Gesetzmäßigkeit in der Stilentwicklung richtig hervorheben können, und es ist vor einer vorschnellen Anwendung solcher psychologischer Kategorien zu warnen.

Wenn man sich demnach mit Müller-Freienfels kritisch auseinandersetzen muß und seine Methode noch nicht als exakt ausgebildet und nach ihren Grenzen richtig beschränkt bezeichnen kann, so wird man doch viel Anregung aus den kenntnisreichen Erörterungen des Verfassers schöpfen können, namentlich auch für die Ästhetik. In oft überraschend belehrender Weise versteht es Müller-Freienfels, eine Fülle von Beispielen aus der Kunst und der Literatur heranzuziehen und mit gewandter Darstellung zu verwerten. Zweifellos findet das lebendig geschriebene Buch seine Leser und übt es eine starke Wirkung aus, aber gerade darum ist es wichtig, nicht nur seine Vorzüge hervorzuheben, sondern auch kritisch eine Weiterbildung und Begrenzung der darin benutzten Methode zu fordern.

Greifswald. Willy Moog.

Max Auerbach und Gustav Crecelius, Knochen und Muskeln des Menschen. Anatomische Studien für Künstler in Anlehnung an Leonardo da Vinci. Heidelberg, Verlag von Willi Ehrigs, 1920. 2°. 40 S. 18 Taf.

Durch unsere Kultur geht nicht erst seit gestern ein Riß. Die einen haben Augen und sehen nicht und versuchen, Gesichtseindrücke auf dem Umwege über einen Verstand zu erfassen, der in allen Kulturen bewandert ist. Die anderen sehen mit ihren Augen nur das, was im Leben Nutzen bringt; sie bedienen sich ihres Körpers zur Arbeit, werden sich aber erst seiner bewußt, wenn er krank ist. Hier Überschätzung der Geistesarbeit, Unterschätzung der körperlichen Tätigkeit, da Überschätzung der Körpertätigkeit, Unterschätzung des geistigen Wirkens. Wie muß darunter gerade der leiden, der zum Sehen geboren, zum Schauen bestimmt ist, der Künstler! Ist für diesen doch zu allermeist der Körper das Maß aller Dinge. Er sucht einen Körper darzustellen und bildet einen Kopf mit Anhang, oder er verzichtet ganz auf die Darstellung des Körpers und gibt einen »Eindruck«.

Da ist jedes Unternehmen zu begrüßen, das unser Gefühl für Körperwerte zu bereichern und anzuregen vermag, sei es auf welchem Wege es auch sei. Professor Max Auerbach und der 1914 am Donon gefallene Maler Gustav Crecelius haben es unternommen, einen Gedanken des in seinem Schaffen ganz großen Leonardo da Vinci weiter auszubauen. Dieser stellte einen Muskel mit seinen Bündeln, über deren Verlauf er sich klar werden wollte, durch Stricke dar. Die beiden Verfasser haben nun geglaubt, diese Art der Darstellung auf jeden Muskel anwenden zu können. Doch wenn man ihre Arbeit mit einem entsprechenden Bilde Leonardos vergleicht, bleibt Leonardo klarer, da diesen anscheinend sein Feingefühl davor bewahrte, diese Darstellungsart auch auf nicht dafür geeignete Muskeln anzuwenden, beziehungsweise auf einem Blatt nicht mehrere »Muskelstricksysteme« zu vereinigen, wodurch die Übersichtlichkeit unbedingt leidet und für Künstler ein unüberwindliches Hindernis geschaffen wird, sich in die an sich schon fremde Art hineinzudenken.

Das Buch wird daher nur für Künstler geeignet sein, die schon recht weitgehende Kenntnisse der Anatomie haben, und unter diesen werden Künstler mit plastischen Anschauungen unbefriedigt sein, die gerade im Muskel den Begriff des »Schwellenden«, des von innen nach außen Drängens verspüren. Steht diesen doch Michelangelo näher als Leonardo da Vinci.

Digitized by Google

Es werden immer nur einzelne Künstler sein, denen ein Anatom als Dolmetscher zur Seite steht; denn mit dem beigegebenen Text allein wird ein Maler oder Bildhauer nicht viel anzufangen wissen. Dazu ist die Sprache zu wissenschaftlich. Antagonisten und Synergisten, in einem Schlußabsatz über Bewegungen nachträglich als Helfer und Gegenwirker erklärt, werden trotzdem fremde Begriffe bleiben. Ebenso das nirgends erklärte: Insertion. Warum nicht »Ansatz«? Wie beinahe in allen Künstleranatomien ist vieles, was für den Anatomen wichtig erscheint, für den Künstler überflüssig. Die ganz klare Frage: Welche inneren Teile haben Einfluß auf Bildung der äußeren Form? wurde nicht gestellt. Im Becken eine »Verstopfungshaut«, am Oberschenkel das »äußere und innere Blatt der rauhen Linie«, am Fersenbein der große und kleine Höcker, von den Gesichtsmuskeln der Rückwärtszieher des Ohres, der Hinterhauptsmuskel sind für die Plastik ohne jede Bedeutung.

Gleichgültig für Künstler ist auch das mühevoll durchgeführte System der tiefen Rückenmuskeln, und damit die ganze Tafel VI überflüssig, so lehrreich sie für den Mediziner auf dem Präpariersaal wären, die im bekannten Umrißatlas von Gerlach sich den Muskelverlauf einzeichnen. So hätte, wie für diesen Fall, so auch im allgemeinen, weniger der Künstler als der Mediziner einen Nutzen von dieser Darstellungsart, für den aber wieder die Bewegungslehre unzulänglich ist. Durch Zusammenlegen der Schmalbilder zweier Tafeln auf je ein Blatt hätte zudem der Atlas bei gleich guter Ausstattung sich preiswerter herstellen lassen; daran haben wir heute auch zu denken. Für den anatomisch durchgebildeten Künstler, sofern es diese Art im Zeitalter einer Novembergruppe noch gibt, wird es immer ein Gewinn sein, sich in die Arbeitsart Leonardos zu vertiefen, die wohl nur wenigen bekannt sein wird. Daher bleibt dieser Hinweis trotz der erwähnten Mängel verdienstvoll, auch dann, wenn ein Künstler von sich aus bereits auf den Gedanken dieser Darstellungsart gekommen ist. Denn was liegt näher, als Ursprung und Ansatz eines Muskels durch Linien zu verbinden?

Berlin. Artur Friedel.

Victor Basch, Titien. Librairie française Paris 15. Quai Conti, 1919.

Mit diesem Buch wird eine Monographienserie eingeleitet, die dem »*art plastique et littéraire des nations latines*« gewidmet sein wird. Dem Tizian soll ein Poussin von Paix-Séailles folgen. Wenn die weiteren Bände wie dieser erste so köstlich ausgestattet werden, so wird diese Schriftenreihe schon äußerlich die Aufgabe erfüllen, die sie sich gestellt hat. 25 Bilderbeilagen, etwa ein Dutzend Zeichnungen sowie zahlreiche Kopfleisten und Schlußstücke nach Motiven beleben den Text aufs angenehmste.

Victor Basch hat dieses Buch in sechs Jahren langsam reifen lassen. Die Arbeit wurde immer wieder unterbrochen, um auf vielfältigen Reisen vor den Werken Tizians sich neue Anregungen zu holen. In der Verbindung zwischen historischer Methode und ästhetischer Wertung liegt der Wert der Arbeit. Der Verfasser hat in großen Umrissen das tizianische Venedig gezeichnet. Innerhalb dieses kulturellen Rahmens stellt er den jungen Tizian. Durch die Schilderung seines Lebens wird der Mensch lebendig. Die Ursprünge seiner Kunst, das Werden des Malers werden bis in die feinsten Verästelungen klargelegt. Aus dem einleitenden Kapitel entrollt sich in dieser Weise ein Bild von der Entwicklung der venezianischen Kunst im allgemeinen. Auf dieser Basis wird die Frühzeit des Meisters dargestellt. Auch im 2. und 3. Abschnitt wird erst der historische Unterbau für die späteren Epochen des Künstlers geschaffen; auf ihm, gleichsam als Gerüst für das

Digitized by Google

Werk, sind in großen Linien die Lebensschicksale Tizians angelegt und dann die Gemälde und Zeichnungen eingeordnet.

Diese Methode ist streng durchgeführt. Der Hauptwert des Buches liegt in der Analyse der Werke. Man spürt, daß der Verfasser weniger nach Photographien arbeitete, als sich in die Originale vertiefte. Nur vor den Gemälden selbst vermag man sich in das Spiel von Licht und Schatten so einzufühlen, die Klänge der Farben so aufzusaugen, wie Victor Basch es getan hat. Seine Bildanalysen zeigen, daß er allen Ausdrucksformen des Tizianischen Stiles nachspürte. Der klare, schwellende und rhythmisch gegliederte Stil, in dem er die einzelnen Werke des Meisters paraphrasiert, beweist, daß er von der Musik der Tizianischen Farben getroffen wurde. Im Schlußkapitel setzt Basch Tizian gegen Raffael ab und unterscheidet zwischen der »sérénité«, dem »silence« Raffaels und dem »irrésistible chant voluptueux« Tizians.

Die deutsche Literatur ist in ihrem ganzen Umfang, nicht nur im bibliographischen Anhang, sondern auch im Text berücksichtigt. In dem vielumstrittenen »Konzert« aber vermag Victor Basch den deutschen Forschern nicht zu folgen. Er sieht in dem Bilde nach wie vor ein Werk des Giorgione.

Berlin. Otto Grautoff.

William Cohn, Indische Plastik. Mit 161 Tafeln und 3 Textabbildungen. Bruno Cassirer Verlag Berlin 1921.

Der rasche Aufschwung, den das Studium ostasiatischer Kunst in Deutschland seit dem zweiten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts genommen hat, ist durch die Situation, die der Krieg schuf, stark gehemmt worden. Für lange Zeit wird es deutschen Forschern nicht möglich sein, in den östlichen Ländern großer Kunst ihren Arbeiten nachzugehen. Freudig müssen wir es begrüßen, wenn es wenigstens gelingt, das Material, welches sie noch in Friedenszeiten sammeln konnten, unter Dach und Fach zu bringen. Der uns heute vorliegende Band zeigt, um welche Schätze es sich handelt.

Schon vor etwa einem Jahrhundert beschäftigte sich die romantische Schule mit der indischen Kunst. Besonders die Brüder Schlegel interessierten sich für sie lebhaft. Goethe äußert in einem Briefe an Sulpice Boisserée vom 21. September 1827 anläßlich des Besuches eines der Brüder, »er könne sich mit den vielköpfig-vielarmigen Göttern keineswegs befreunden, doch seien die Apsaren (die Nymphen des Himmels Indras) in dem Grade liebenswürdig, daß man sie gern mit den Augen verfolge, wo nicht gar wie ihre himmlischen Bewunderer um ihretwillen ganz zu Auge werden möchte«. Er hat somit zweifellos Abbildungen vor Augen gehabt, vielleicht die Niebuhrschen. Sein Urteil ist nicht durchaus abweisend. Doch hat wohl damals die Mangelhaftigkeit des Illustrationsmaterials weniger eine ästhetische als eine rein ikonographische Einschätzung erlaubt.

Erst als 1870 durch Leitner eine große Anzahl von Skulpturen deutlich hellenistischen Gepräges aus dem Lande Gandhara von der NW-Grenze Indiens nach Europa gebracht waren, begann man die Frage nach den Wurzeln indischer Kunst lebhaft zu diskutieren. Es war für den auf der Grundlage klassischer Kunst erzogenen Europäer ein anziehender Gedanke, daß diese bis ins ferne Asien stilbestimmend gewirkt habe. Ihr schien dadurch der Rang einer absoluten Kunst gesichert. Nähere Untersuchungen ergaben zwar, daß es sich hier lediglich um Produkte hellenistischer Verfallszeit frühestens aus dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert handle, aber bis in die neueste Zeit blieb die Wertung dieser Kunst eine sehr hohe, ja man war


Digitized by Google

geneigt, jedes »schöne« indische Bildwerk als von Gandhara beeinflußt anzusehen. Erst von 1908 an stellte E. B. Havell in geistvollen Büchern und Aufsätzen dieser Anschauung eine scharfe Opposition entgegen.

Heute dürfte wohl ziemlich allgemein anerkannt sein, daß bei der günstigen Lage Gandharas am südlichen Ende der nördlich vom Himalaya bis nach China laufenden Handelstraße es nicht ausbleiben konnte, daß manche meist recht äußerliche Anregungen der dortigen Schule in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten bis zu den fernöstlichen Ländern drangen ebenso wie in die nordindischen Gebiete, daß aber die national-indische Kunst, deren uns erhaltene Denkmäler bis in das 2. Jahrhundert v. Chr. zurückreichen, in ihrer wesentlichen Formenbildung, die auf ganz unklassischem Kunstfühlen beruht, unbeeinflußt blieb.

William Cohn hat die Verhältnisse auf S. 25—30 seines Werkes aufs klarste auseinandergesetzt und dem Leser durch die Gegenüberstellung von Darstellungen gleicher Themata in Gandhara- und national-indischer Fassung die essentiellen Unterschiede deutlich und überzeugend vor Augen gestellt. Er hat sich damit die Bahn freigemacht, um unbehindert durch gelegentliche Zwitterbildungen die Geschichte des reinnationalen Kunstschaffens zu verfolgen.

In der »Einführung« (S. 1) betont Verfasser zunächst die wesenhafte Verschiedenheit ägyptischer und indischer Kunst: Erstere »ist vor allem tektonisch. Gesetze, sichtlich der Architektur eingeboren, bändigen Ausdruck und Phantasie. Die Bewegung wagt sich nicht aus dem Block, das Relief nicht aus der hart den Raum umschließenden Wand. Der Ägypter ist Baumeister. Der Inder ist Plastiker. Selten zeigt seine Bildnerei eine Spur von tektonischer Bindung. Freies, hemmungsloses Ausdruckstreben bedeutet alles. Atemlose Leidenschaft, stürmische Bewegung durchglüht sie. — — In der Mitte zwischen zwei Polen, hier Tektonik, dort Ausdrucks- und Bewegungsüberschwang — Ägypten und Indien —, steht Europa mit seiner scharf gegliederten und immer wieder irgendwie der Wissenschaft ergebenen Kunst« (S. 1). »Sogar die Gesetze der Architektur — — werden in Indien immer wieder vom Überschwang der Gefühle gelockert, ja durchbrochen und gänzlich aufgehoben. — Was sind im Grunde jene für Indien so bezeichnenden Felsentempel! Eigentlich Skulpturen, durch Bildnerei entstanden, wie Bildnereien, nicht durch Addition, wie Bauwerke.«

»Indische Bildnerei ist rein religiös.« »Wie sollte auch eine weltliche Kunst Lebensmöglichkeiten gehabt haben bei einem Volke, das keinen Schritt in seinem Erdendasein ohne Aufblick zur Gottheit und ohne religiöse Vorbereitung zu tun pflegte« (S. 2). »Gestalten und Szenen, die uns weltlich und oft nur zu weltlich erscheinen, Porträts, Genreszenen, weibliche Wesen, die ihre Reize herausfordernd enthüllen, und Darstellungen der Freuden sinnlicher Liebe, die nichts verbergen, alles steht in innigster Beziehung zu religiösen Gedanken« (S. 3).

»Ausdruck, Rhythmus und Bewegung (stehen dem Inder) höher als alles Anatomische, der intuitive Begriff höher als realistische Zergliederung.« »Niemals möchte — ein indischer Bildner auf den Gedanken gekommen sein, es bedürfe anatomischer Studien, um den wohligen oder straffen Rhythmus der Bewegung oder das sinnliche oder herbe Leben des üppigen oder zarten Körpers festzuhalten. Ja, der Mangel aller wissenschaftlichen Neugierde in der Kunst war es wohl, der dem indischen Meister jenes unendliche Feingefühl für Linienrhythmus und für Mannigfaltigkeit in der Geste und Haltung der Glieder gab« (S. 5).

»Es ist bezeichnend, und berührt wohl gewisse tief wurzelnde Verschiedenheiten der geistigen Haltung des Westens und des Ostens, daß nur Asien und Ägypten die Natur in dem Maße in das Reich der Kunst einbezogen. Der westliche Mensch

Digitized by Google

scheint immer mehr oder weniger darauf bedacht zu sein, seine Kunstschöpfungen zu isolieren, ja in einen gewissen Gegensatz zur Umwelt zu bringen. Dieses Bedürfnis kennt der Asiate ganz und gar nicht. Letzten Endes läuft die Gegensätzlichkeit vielleicht auf die verschiedene Veranlagung der Rassen für Begriffsbildung heraus, also wieder die beiden Gegenpole, hier gliedernde Wissenschaftlichkeit, dort hemmungslose Intuition« (S. 7).

Ich glaubte als Referent der »Einführung« nicht besser tun zu können, als diese wenigen Sätze ohne Vermittlung aus dem Texte herauszugreifen. Denn einerseits scheinen sie mir das Wesentliche indischer Kunstweise in knappster Form darzulegen, anderseits bezeugen die ipsissima verba die klare, aller Phraseologie abholde Schreibweise des Verfassers, die es ihm ermöglichte, riesigen Stoff zu bewältigen, ohne auch den Fernerstehenden je unverständlich zu werden.

Sehr wertvoll für das Verständnis der indischen Kunst ist der folgende Abschnitt »Religion und Plastik« (S. 10). Hier betont Verfasser zunächst, »daß sich Jainismus und Buddhismus immer weniger als scharf begrenzte Sondergebilde und immer mehr als im Grunde nur brahmanische Sekten erweisen« (S. 10). Sind ihnen doch Erlösungssehnsucht aus den Wirrnissen dieser Welt, Seelenwanderungsglaube, die Idee des Karma, des Yoga, die Symbole des Stupa, des Rades, der Fußabdrücke usw. gemeinsamer uralter Besitz. Vor beiden bestand der Brahmanismus und hat den Buddhismus wenigstens in Vorderindien überdauert. Die Zeit der ersten uns erhaltenen indischen Bildwerke ist allerdings auch die Blütezeit des Buddhismus, die mit der Regierung Asokas (273–222 v. Chr.) einsetzte. Um den Schluß des ersten Jahrtausends unserer Zeitrechnung ist er aus dem indischen Festlande fast gänzlich verschwunden.

Was nun den Brahmanismus anbetrifft, so erscheinen schon in den frühesten buddhistischen Kunstwerken altbrahmanische Gottheiten, die als allerdings den buddhistischen Heiligen untergeordnete Schutzgötter auch heute noch im buddhistischen Pantheon eine Rolle spielen. Selbständig treten sie mit dem Aufblühen des Hinduismus in künsterischer Verkörperung auf. In den ersten Jahrhunderten n. Chr. büßen die Veden den engeren Zusammenhang mit dem neueren Brahmanismus ein zugunsten der großen Epen Ramayana und Mahabharata sowie der Puranas, die als »Textbücher der Kunst« ungeheuren Darstellungsstoff bieten, zumal als Siva und Vishnu in den Mittelpunkt der brahmanischen Verehrung traten, Siva der wilde Vertreter der im Weltall zerstörend und aufbauend wirkenden Kräfte, Vishnu mit den milden Eigenschaften eines Sonnengottes und Heilandes.

Die dritte Gottheit des Trimurti (der Dreieinigkeit) Brahma »spielt als selbständig verehrte Gestalt keine große Rolle. Die Idee der Weltseele, deren Verkörperung die Gottheit, wie schon der Name sagt, schließlich doch ist, scheint sogar der indischen Phantasie, die sonst keine Unmöglichkeiten kennt, zu gewaltig — einerseits zu voll, anderseits zu leer — gewesen zu sein, um aus ihr eine wirklich religiös erlebbare Gottesgestalt zu schaffen, der sich der Gläubige hingebend und vertrauensvoll nahen könnte« (S. 15).

Mit dem dritten Abschnitte, der »Entwicklung der indischen Plastik« (S. 20) treten wir in direkten Verkehr mit den Kunstwerken selbst.

Die vollständige Entwicklungsgeschichte der indischen Kunst zu erfassen ist gegenwärtig unmöglich und wird wohl auch in Zukunft unmöglich bleiben. Einstweilen kennen wir nur einen kleinen Teil der im riesigen Inderreich und seinen Einflußgebieten vorhandenen Kunstwerke. Aber auch in Zukunft dürfen wir nicht hoffen, über die Anfangsstadien der Entwicklung Klarheit zu gewinnen. Was uns an Kunstwerken bekannt ist, reicht kaum über das 2. Jahrhundert v. Chr. zurück,

Digitized by Google

während literarische Quellen weit frühere Entstehung religiöser Kunstwerke höchst wahrscheinlich machen. Diese scheinen aber wesentlich aus vergänglichem Material, vor allem Holz, gefertigt worden zu sein, das dem tropischen Klima wohl schon lange erlegen ist. Manches uralte Kultbild mag auch der mohammedanischen Bilderstürmerei zum Opfer gefallen sein.

Die ältesten erhaltenen Kunstdenkmäler (Kap. 2, S. 21) dürften der Zeit des großen Maurya-Königs Asoka (273—232 v. Chr.) entstammen. Es sind steinerne Gedenksäulen, deren schönste in ihrem in Sarnath befindlichen Löwen-Kapitell deutlichen persischen Einfluß zeigt. In den nächsten entstanden die Stupas und Tore von Barhut, Sanchi und Bodh-Gaya, vielleicht auch die Höhlenbauten von Udayagiri und Karli »mit ihren schwerfällig bewegten, aber kraftvollen und lebenstrotzenden Gestalten« (S. 22). Durchweg dem buddhistischen Ideenkreise entstammend, wimmeln sie von brahmanischen Schutzgöttern. Buddha selbst erscheint noch nicht, wenigstens nicht an seinen Reliquienbehältern, denn solche waren die Stupen. Auf ihnen sehen wir nur seine Symbole, Fußabdrücke, das Rad der Lehre, den Bodhibaum usw. Das schließt nicht aus, daß schon früh außerhalb solcher Monumente Statuen des Buddha gebildet wurden. Denn die späteren echt indischen, von der fremden Gandharaauffassung ganz unabhängigen Buddhabilder sind schon so vollendet, daß ältere nationale Vorbilder höchst wahrscheinlich existierten. Deutlich sind auch auf den Reliefs der Stupen und ihrer Tore persische Motive erkennbar, geflügelte Tiergestalten und Schmuckformen recht äußerlicher Art. In der Verkörperung anmutig bewegter Gestalten dürfte indische Plastik »selten wieder so wirklichkeitsfreudig gewesen sein, wie damals« (S. 24).

(Kap. 3, S. 24.) Im 1. Jahrhundert unserer Zeitrechnung brachen die Yuechi in Indien ein. Ihre führende Sippe waren die Kushan, deren König Kanishka etwa seit 120 n. Chr. in seiner Hauptstadt Peshawar im Nordwesten Indiens herrschte. Er scheint dem Buddhismus günstig gesinnt gewesen zu sein, und die berühmten Gründer des Mahayana, Asvaghosha, Nagarjuna und Vasumitra, waren wohl seine Zeitgenossen. Mit seiner Regierungszeit etwa fällt das Auftreten der hellenistischen Gandharakunst zusammen, über deren Bedeutung wir schon oben berichtet haben. Wenn auch hellenistische Elemente in Mathura und selbst in Amaravati spurenweise auftauchen, so herrscht doch hier weit überwiegend rein indischer Geist, der die Sprödigkeit der Mauryakunst überwunden hat, in der auch diese Kunst sonst mit allen Fasern wurzelt. »Es fällt ein feines Gefühl für den Wohlklang der Bewegung und für die Abgewogenheit der Komposition auf, das die ältere Zeit nicht kannte. Damit geht eine innigere Beseelung der Gestalten, eine oft glühende Leidenschaftlichkeit und eine sinnliche Freude an dem strömenden warmen Leben zusammen« (S. 29).

(Kap. 4, S. 30.) Die eigentliche Blütezeit indischer Kunst setzt nach dem Verfasser mit der Thronbesteigung der Guptas im 4. Jahrhundert ein, zunächst in der von ihnen beherrschten großen nördlichen Tiefebene. »Schließlich wird aber ganz Indien ergriffen, und der Strom schöpferischer Produktion setzt sich über die Kolonien bis zum fernen Java fort.« Erst die mohammedanische Invasion, die im 8. Jahrhundert beginnt und ihre größte Ausdehnung im 14. Jahrhundert erlangt, ohne bis Südindien vordringen zu können, endet dieses glänzende Zeitalter. Auch die Literatur blühte in der Frühzeit dieser Periode, gehört doch Kalidasa dieser Zeit an. »Man sollte seine Dichtungen — Kunstgedichte und Dramen — neben den Puranas durchaus heranziehen, wenn man dem Wollen der gleichzeitigen und auch späteren Bildnerei näherkommen will. Dichtung und Bildnerei sind Kinder des gleichen Geistes. — — Die Plastik ist voll von Werken, die wie Illustrationen zu Kalidasas Visionen wirken«

Digitized by Google

(S. 31). Indien ist nunmehr das Ziel zahlreicher chinesischer Pilger, denen wir gute Nachrichten über diese Zeit verdanken, während indische Missionare und Künstler China und auch Japan aufsuchten. »So ist es verständlich, daß es die indische Bildnerei dieser Periode und nicht der von Gandhara war, die der chinesisch-buddhistischen Kunst der Tang-Zeit und damit auch der Nara-Periode in Japan ein neues Antlitz gab« (ibid.).

Neben der buddhistischen Kunst, deren bekanntestes Beispiel, der Buddha von Sarnath, in seiner harmonischen Linienführung und Durchgeistigung als Schönheitsideal des buddhistischen Indiers gelten kann, treten nun die ersten selbständigen brahmanischen Kunstschöpfungen auf, deren hohe Vollendung allerdings auf viele uns unbekannte Vorstufen schließen läßt. Hier, in der Höhle zu Udayagiri und im Tempel zu Deogarh, finden wir Darstellungen zur Verherrlichung Vishnus, in denen »in knappesten Zügen mit den packendsten Gegenüberstellungen jedem gläubigen Inder die Visionen ungeheurer urzeitlicher kosmischer Umwälzungen, die Symbole tiefer philosophischer Spekulationen oder die alle Wesen einschließende Liebe der Gottheit vor Augen geführt werden« (S. 32).

In den drei folgenden Kapiteln gibt uns der Verfasser Proben der Weiterentwicklung der indischen Plastik, die sich auf einen Zeitraum von fast einem halben Jahrtausend verteilen. Zunächst (Kap. 5, S. 33) schildert er den Schmuck von vier Felsentempeln des westlichen Deccan, der Höhlentempel von Badami (6. Jahrhundert), der Tempel von Ajanta, deren Bau früher einsetzt, der Kailasatempel zu Elura, der etwa dem 8. Jahrhundert entstammt, und der Höhlentempel von Elephanta, die im 8.—9. Jahrhundert entstanden sein dürften.

In Badami herrscht Vishnu: »Strenger Reliefstil. Nur die Fläche als Fläche ist gefüllt, in genauer Symmetrie der Verteilung. Neben die ernsten Gestalten göttlicher Erhabenheit tritt, wie es für die indische Kunst charakteristisch ist, — das lachende sinnenfrohe Leben« (S. 34).

Ajantas früheste Höhlenbauten gehen bis ins zweite vorchristliche Jahrhundert zurück. Die in unserem Werke gegebenen Bilder entstammen etwa dem fünften nachchristlichen Jahrhundert. Hier thront der historische Buddha als Gott mit anderen Buddhas und Bodhisattvas in der Weise des Mahayana zusammen. Von dem überreichen Schatze der ganzen Anlage ist damit nur ein Bruchteil mitgeteilt; vor allem fehlen in dieser Geschichte der Plastik natürlich die ikonographisch und ästhetisch hochbedeutenden Malereien.

In dem mächtigen mehrstöckigen dem Felsen abgerungenen Tempel von Elura, den Verfasser in seiner Gewaltigkeit mit den ägyptischen Pyramiden vergleicht: »dort mathematische Abgezirkeltheit, das Ideal der Architektur, hier phantastische Pläne, Vergewaltigung des Materials« (S. 35) haben sich zwar alle indischen Religionen verewigt, aber vorwiegend sind sivaitische Motive in ihrer dämonischen Wildheit. »Aber auch ein neuer Stilwille dürfte sich in diesen reliefierten Fresken kundtun. Die Flächen sind großartiger aufgeteilt als z. B. in Deogarh oder Udayagiri, die Bewegungen wuchtiger durchgeführt. Ein unruhiges Spiel von Licht und Schatten huscht über die Gestalten und läßt an Hell-Dunkelmalereien denken. Die Figuren sind stärker von der Fläche gelöst als je. Nur selten findet das Auge in den zackigen, zerrissenen, auf und ab wogenden Konturen einen Ruhepunkt« (ibid.). An Elura schließen sich die sivaitischen Tempel von Elephanta zeitlich an, aber »Bewegung und Kontur sind besänftigt. Nicht nur Furcht vor den dunklen Gewalten beherrscht die Phantasie, sondern auch Liebe und Ehrfurcht vor dem Göttlichen und seiner Größe« (S. 36). Vor allem weist Verfasser auf die Darstellung des dreiköpfigen Siva hin: »Selten wurde in der Weltkunst ein Gottessymbol erschütternder gestaltet« (ibid.).

Digitized by Google

Die Tempel der heutigen Provinz Orissa an der indischen Ostküste (Kap. 6, S. 36), deren älteste aus dem 6.—7. Jahrhundert stammen mögen, zeigen, wie es scheint, Anklänge an Mathura in dem sinnlichen Zuge ihrer Plastik, an Amaravati in ihrer unerschöpflichen Dekorationsfreude. Von den späteren dortigen Tempeln des 12. und 13. Jahrhunderts gelten ganz besonders die Sätze: »Die Sinnlichkeit des lebenden, atmenden Fleisches, die Wollust der Bewegungen wird absichtlicher und bewußter herausgehoben« (S. 39). Diese religiöse Erotik scheint besonders durch das Anwachsen der Sivaverehrung begünstigt zu sein. Dabei »wird der Dekor selbständiger, die Figuren lösen sich vom Grunde und verlieren ihren Reliefcharakter« (S. 38). Das gleiche gilt von der dekorativen Plastik des (Kap. 7, S. 39) herangezogenen Jainistischen Tempels von Mount Abu, dessen Hauptgottheiten eine religiös bedingte puppenhafte Eintönigkeit in Haltung, Ausdruck und Physiognomie zeigen. Für eine Entwicklungsgeschichte der Kunst und des Pantheons des Jainismus fehlt es übrigens noch an Material.

Die drei letzten Kapitel sind der südindischen und kolonialen Kunst gewidmet. Südindien (Kap. 8 u. 9, S. 40 u. 43) wurde wesentlich von dravidischen Völkern bewohnt mit spärlichem arischem Einschlag. Für eine strenge stilkritische Sonderung ihrer Kunst von der arischen des nördlicheren Indien scheint es noch zu früh zu sein. Die ältesten aus dem 6. und 7. Jahrhundert stammenden schon voll entwickelten Kunstwerke deuten wie überall in Indien auf verlorene Vorgänger. Einzelheiten wollen wir hier übergehen. Nur des großen Tempels von Madura (17. Jahrhundert) sei Erwähnung getan. Denn hier zeigt sich eine Spätentwicklung im Sinne der Kunst von Orissa, wie sie im nördlichen Indien wegen der Herrschaft der Mohammedaner sich nicht mehr entfalten konnte. »Jetzt erst scheint die Auflösung aller Flächen, Fassaden und Innenräume, Träger und Bedachungen in wilde Bewegungen vollendete Tatsache geworden zu sein. Nirgends findet das Auge einen Ruhepunkt. Man ist vor diesen Türmen, in diesen Hallen, Gängen und Kapellen wie geblendet und ringt nach Atem. Das Relief mit seiner die Figuren haltenden festen Grundfläche entspricht den Bestrebungen der Zeit nicht mehr. Überall treten Freifiguren vor die Flächen und Pfeiler. Statt der vielfigurigen Reliefs erscheinen nun nach allen Seiten hin ausladende, oft von Figuren überquellende Freigruppen« (S. 43).

(Kap. 10, S. 46.) In Ceylon wurde der Buddhismus zu Asokas Zeiten eingeführt. Trotzdem sind die vorhandenen Denkmäler kaum vor das 5. Jahrhundert zu datieren. Bei aller Vortrefflichkeit im einzelnen treten für die Gesamtentwicklung indischer Kunst in der ceylonesischen, die bis zum 13. Jahrhundert blüte, keine wesentlich neuen Momente auf. — Von der Kunst von Kambodja, die uns besonders in den Tempelskulpturen von Angkor-Vat (12. Jahrhundert) entgegentritt, läßt sich nicht sagen, von welchem indischen Stile sie abhängt. Sie hat eine ausgesprochene Eigenart, flache Reliefs, die von teppichartigen, unerschöpflich mannigfachen Ornamenten umgeben sind. Hier wirkt sich weniger eine religiös strenge erhebende Bildnerei aus, als vielmehr spielerische Bewegung und Lust am Dekorativen, wie wir solche, vielleicht von Kambodja beeinflußt, auch in Siam antreffen. — In bezug auf Java nennen wir nur die beiden Denkmäler, die den Höhepunkt dortiger Kunst bedeuten, Chandi Borobudur (9. Jahrhundert) und die Tempelgruppe von Prambanam (10. Jahrhundert). »Jener bietet mit seiner unvergeßlich eindrucksvollen Silhouette und mit seinen zarten unübersehbar langen Relieffriesen ein Wunder der Weltkunst, diese architektonisch weniger bedeutsam, zeigt zum ersten Male eine Synthese brahmanischen und buddhistischen Geistes und die vielleicht packendste Illustration zu Indiens Nationalepos, dem Ramayana« (S. 51).

Digitized by Google

Ich habe mich bemüht, die leitenden Gedanken des Verfassers über die Entwicklung der indischen Plastik vorstehend in möglichster Knappheit wiederzugeben. Den 53 Seiten der Einleitung und weiteren 33 Seiten Bemerkungen zu den einzelnen Tafeln, literarischen, ikonographischen und stilkritischen Inhaltes, stehen 161 Bildtafeln gegenüber, fast die doppelte Anzahl. Der enorme zeitliche und örtliche Umfang des vorliegenden Kunstgebietes stempelt das handliche Buch, das mit seinem vorbildlich großen Abbildungsmaterial dem sehfähigen Leser die Einfühlung in ganz neue Kunstformen ermöglicht, zu einem Leitfaden, allerdings einem solchen, der weit sicherer führt, als umfangreichere von englischen Autoritäten verfaßte. Vor allem ist der Text bei aller Kürze durch die Fülle der neuen Gesichtspunkte überaus anregend zur Weiterverarbeitung des Gebotenen. Jedes einzelne Kapitel fordert hierzu auf. Wie lohnend eine solche breitere Behandlung eines Spezialgebietes sein kann, das beweist das treffliche Werk über javanische Plastik und Architektur aus der Feder Karl Withs (Folkwang-Verlag, Hagen i. W. 1920). Nach dem Datum des Vorwortes ist es etwa dreiviertel Jahr vor dem Cohnschen vollendet, steht ihm also völlig selbständig gegenüber. Doch kommt das letztere auch ihm zugute, denn die Leser der »Indischen Plastik« sind schon »im Bilde«, wenn sie an das Studium der Withschen Arbeit herantreten. Der zur Verfügung stehende Raum verbietet leider eine eingehende Besprechung, die es in hohem Maße verdient.

Bremen.

Heinrich Smidt.

Piero della Francesca. 80 Tafeln mit einführendem Text von Hans Graber. Basel 1920, Verlag B. Schwabe & Co.

Die Veröffentlichung ist eine Festgabe zum 500. Geburtstage des Künstlers. Das Haupt der umbroflorentinischen Malerschule erscheint hier aufs neue als einer der hervorragendsten Vertreter gemeinsamer romanischer und germanischer Empfindungsweise. Die seinen Schöpfungen eigene Mischung italienischer Monumentalität mit nordischer Strenge und Sprödigkeit hat den Meister von Borgo San Sepolcro seit dem Ende des vorigen Jahrhunderts zu einem besonderen Schützling deutscher kunstgeschichtlicher Forschung gemacht, ohne daß bisher eine erschöpfende Monographie über ihn erschienen wäre.

Die vorliegende Veröffentlichung beschränkt sich auf eine übersichtliche handliche Zusammenstellung der sicher beglaubigten Werke. Ein knapper temperamentvoll geschriebener Begleittext führt den Laien in die Welt des Meisters ein, ohne daß die tieferen künstlerischen und geschichtlichen Probleme berührt würden oder eine Auseinandersetzung mit den mannigfachen Fragen der Fachwissenschaft versucht worden wäre. Letzteres lag außerhalb des Plans des Verfassers.

Was dem Künstler seine historische Stellung in der Entwicklung der italienischen Malerei anweist, ist zugleich dasselbe was seine Gestalt in den engeren Gesichtskreis der Kunstbewegung unserer Tage rückt. Die Vereinigung objektivster plastischer Strenge und Größe mit feinstem pleinairistischen Erfassen atmosphärisch-koloristischer Probleme läßt die Kunst des alten Meisters sowohl als überraschende, ewig merkwürdige Vereinigung florentinischer Dramatik und umbrischer Lyrik erscheinen, wie als Vertreterin zweier, unserer Zeit als unvereinbar geltender künstlerischer Gegensätze. Die beiden feindlichen Richtungen des »alten« Impressionismus und des »neuen« Expressionismus können mit gleichem Recht den Meister der Aretiner Kreuzlegende und den Londoner Täufer Christi als Kronzeugen für ihre Sache aufrufen.

Die vortrefflichen Wiedergaben mit kennzeichnend ausgewählten Einzelaufnahmen

Digitized by Google

sind in hohem Maße geeignet, der großen, unbestechlich ernsten Kunst des alten Quattrocentisten neue Freunde und Verehrer zuzuführen.

Berlin-Westend. Edmund Hildebrandt.

B. Lázár, Die Maler des Impressionismus. 2. Aufl. Leipzig und Berlin, Teubner, 1919. (Aus Natur- u. Geisteswelt, 395. Bändchen.)

Die 2. Auflage, in der Lázárs Büchlein über die französischen Impressionisten heute vor uns liegt, ist gegenüber der ersten kaum verändert worden. Lázár hat seine Betrachtungen nur um einen kleinen Absatz bereichert, der sich mit der Kunst Trübners, Corinths und Slevogts befaßt, und hat in sein Abbildungsmaterial eine Slevogtsche Lithographie und Corinths Porträt des Grafen Keyserlink aufgenommen.

Wer Lázárs Büchlein auch nur aufmerksam durchblättert, wird dem Verfasser ein persönliches Verhältnis zu seinem Gegenstand, eine intuitive Einfühlungsgabe in die Werke der behandelten Meister und endlich eine gewisse Lebendigkeit und Farbigkeit des Vortrags nicht absprechen können. Aber er wird schon nach den ersten 20 Seiten ein wesentliches Element jeder Einführung — und um eine solche handelt es sich hier — vermissen: nämlich eine klare Gliederung und Verarbeitung des Stoffes zu einem logisch befriedigenden Zusammenhang. Konsequenz ist offenbar nicht die Stärke des Verfassers. Es genügt, dies an einem Beispiel zu zeigen. S. 16 heißt es von Courbet: »Die Vorgänger Courbets stellten die Natur durch Häufung von Detailbeobachtungen ... dar ... Courbet hingegen sah, daß die Natur einheitlich ist, daß eines das andere beeinflußt, daß Farbe auf Farbe, und daß Licht, Beleuchtung und Entfernung gleicherweise auf die Farbe wirken. Courbet sah die Dinge zusammen in der Einheit.« Und auf S. 19 wird Courbet mit folgenden Worten charakterisiert: »Seine Art zu sehen ist analytisch, von Detail zu Detail fortschreitend, jeden Teil besonders erschauend.«

Unter den sechs Kapiteln, auf welche der Stoff verteilt ist, scheint mir das erste am wenigsten gelungen zu sein. Dem am Eingang gemachten Versuch, die Mannigfaltigkeit künstlerischer Begabungen auf die zwei Grundtypen des mit abstrakter und des mit konkreter Phantasie begabten Künstlers zurückzuführen, kann ich deshalb nicht zustimmen, weil er mir in der vorgeschlagenen Form zu unbestimmt, zu einseitig formuliert und darum zu eng erscheint. Ich kann auch nicht finden, daß die Gewinnung dieser Typen im Verlauf der Betrachtung zu einer Klärung oder Vertiefung der Probleme führt. Dadurch allein aber würde ihre Aufstellung in einem solchen Büchlein erst gerechtfertigt sein. In bezug auf die Vorläufer des Impressionismus würde ich vor der von Lázár gewählten biographischen Methode eine solche bevorzugt haben, die die Vorbereitung des Impressionismus an einem ausgezeichneten Gegenstand, z. B. der Landschaft, aufgezeigt hätte.

Das zweite Kapitel ist Manet gewidmet. Es beginnt mit der Schilderung des frühen, noch stark auf Courbet und dessen Errungenschaften fußenden Künstlers. Unter anderem werden Manets »*Desmoiselles*« am Ufer der Seine als ein sicheres Zeugnis seiner nahen Beziehung zu Courbet in Anspruch genommen. Neben Courbet sind es niederländische, vor allem aber italienische, spanische und späterhin auch japanische Einflüsse, die stilbildend auf Manet gewirkt haben. Spuren dieser fremden Elemente treten noch in den beiden Hauptwerken seiner Frühperiode, der Olympia und dem Frühstück im Freien deutlich hervor; aber ebenso entschieden werden in ihnen Merkmale einer eigenen Stilbildung klar. Lázár glaubt sie in der Loslösung von der selbst bei Courbet immer noch mit auf plastische Werte gerichteten Auffassung zu einer rein optischen Kunstanschauung zu finden, die, wie wir

Digitized by Google

hinzufügen dürfen, in ihrer konsequenten Durchbildung die impressionistische Malweise zur Folge haben mußte. Darum wird denn auch Manet mit Bestimmtheit als der Begründer des Impressionismus bezeichnet.

Das dritte Kapitel befaßt sich mit Monets Malerei, die von ihren Anfängen durch die verschiedenen Phasen ihrer Entwicklung hindurch ganz hübsch zur Anschauung gebracht wird. Wir sehen Monet unter dem Einfluß Manets, unter den Einwirkungen japanischer und englischer Kunst seinen eigenen Stil heranbilden. Er wendet sich dann sehr bald fast ausschließlich den Aufgaben der Freilichtmalerei zu, die er wie kein anderer zu lösen verstanden hat. Hier ist selbst der ihm sonst im Hinblick auf seine Vielseitigkeit und Genialität überlegene Manet sein Schüler gewesen.

Und so zeigt denn das vierte Kapitel uns Manet, den Spuren Monets folgend, mit dem Studium der Freilichtmalerei beschäftigt. Ihm gesellen sich die Genossen Pissaro, Renoir und Sisley zu, die alle kurz von Lázár geschildert werden. Er schließt an sie den »Kompromißler« Bastien Lepage an, der manches von den Ergebnissen der Impressionisten in mundgerechter Form dem Publikum darzubieten weiß, und die deutschen Impressionisten Liebermann und Uhde.

Das fünfte Kapitel trägt die merkwürdige Überschrift: Die Verfeinerung des Problems. Die Virtuosen: Besnard, Whistler, Carrière. Die Vereinfacher: Degas, Toulouse-Lautrec, van Gogh, Vuillard, Trübner, Corinth und Slevogt.

Zunächst einmal: von welchen Problemen ist hier überhaupt die Rede? Diese Frage wird gar nicht aufgeworfen. Handelt es sich um Freilicht- oder um Innenmalerei? Und ferner: Welche Sonderprobleme der einen oder der anderen Gattung werden denn verfeinert oder vereinfacht? Lázár kommt hier über ein paar wenig besagende Andeutungen nicht hinaus. Außerdem ist die Kennzeichnung der Seitengänger des Impressionismus durch die wenig glückliche Schematisierung Lázárs so summarisch ausgefallen, daß ihre Individualitäten bei weitem nicht scharf genug hervortreten.

Das Schlußkapitel bringt eine kurze Betrachtung über die Pointillisten. An sie schließt sich eine Kritik des Impressionismus an, mit dem Ergebnis, daß die impressionistische Naturdarstellung nicht die einzig mögliche, wohl aber eine berechtigte ist. Es ist dem Impressionismus gelungen, ganz neue Möglichkeiten der künstlerischen Naturgestaltung zu entdecken und bisher für undarstellbar gehaltene, ja vielleicht nicht einmal wahrgenommene Naturphänomene mit vollendeter Meisterschaft wiederzugeben.

Kiel. Elisabeth von Orth.

Die Kunstmuseen und das deutsche Volk, herausgegeben vom Deutschen Museumsbund; Kurt Wolff, Verlag, München 1920, 267 S.

»Während des Weltkrieges hat sich der Deutsche Museumsbund gebildet, in dem nunmehr die allermeisten öffentlichen Kunstsammlungen Deutschlands durch ihre Verwalter vertreten sind. Sein Bestreben ist es, einheitliche Gesichtspunkte für die Tätigkeit seiner Mitglieder, für die Einrichtung und Nutzbarmachung der ihnen anvertrauten Museen aufzustellen, um damit den Forderungen der Gegenwart gemäß ihre Wirkung zu steigern. Wir wollen Bewegung schaffen, damit die aufgespeicherten Schätze der Vergangenheit in Wahrheit lebendig werden. Denn jedes echte Kunstwerk ist ein Behältnis des Lebens, das nur der Erweckung durch den mitfühlenden Beschauer harrt.« In diesem Sinne haben führende Mitglieder des Bundes für jede Art der Kunstmuseen eine programmatische Betrachtung beigesteuert; ihre Sammlung füllt das vorliegende, sehr gut gedruckte Buch.


Digitized by Google

Den Reigen eröffnet Gustav Pauli; er schildert »Das Kunstmuseum der Zukunft«. Aber diese »Zukunft« unterscheidet sich nicht sonderlich von den »Aufgaben des modernen Kunstmuseums«, die Pauli bereits 1912 in einer sehr lesenswerten Schrift geschildert hat. Frischer und eindrucksvoller wirkt Fritz Wichert, weil er in seinem Aufsatz — »Die bildende Kunst als Mittel zur Selbstgestaltung des Volkes« — über seine Mannheimer Erfahrungen berichtet, über den freien Bund zur Einbürgerung der Kunst, über die Akademie für jedermann, über den praktischen Vertrieb der Kunstwerke. Emil Waldmann schließt sich an mit Erwägungen über Galerien alter Meister. Gleich allen Arbeiten Waldmanns ist auch dieser Artikel vorzüglich geschrieben, lebendig und kenntnisreich. Die Bemerkungen zur Ästhetik des Hängens, Rahmens und Restaurierens dürften besonders interessieren. Edwin Redslob befürwortet sehr temperamentvoll »Zeitgenössische Kunst in öffentlichen Sammlungen«, sowie eine Durchdringung der Museen mit dem Geiste der Gegenwart. »Antikenmuseen« bespricht Heinrich Bulle, wobei er geschickt eine Geschichte der wichtigeren deutschen Antikenmuseen einflicht und auch die etwas peinliche Frage der Abgußmuseen streift. Der schwierigen Nutzbarmachung der »Kupferstichkabinette« ist ein kleiner Essay von Walter Stengel gewidmet. Über die »Aufgaben der Kunstgewerbemuseen« verbreitet sich Richard Graul, gewissenhaft und besonnen. Nachdrücklich unterstütze ich seine Forderung, daß museale Wanderausstellungen viel stärker als bisher veranstaltet werden sollten. Und es ist ein glücklicher Vergleich, wenn Graul den »Museen auf der Achse« eine Kulturmission zuschreibt, die früher auf den Jahrmärkten nicht immer ungeschickt von herumziehenden Wandermuseen geboten wurde. Nur handelte es sich da um Völkerkundliches und Naturwissenschaftliches. Gustav E. Pazaurek ist in der Lage, auf sehr reiche Erfahrungen sich zu stützen, wenn er über Kunstgewerbemuseen und Geschmackbildung anregend plaudert. Er zeigt unter anderem, wie das kulturgeschichtliche Prinzip und das Streben nach höchsten Qualitätsarbeiten einander häufig befehden. Manche scheußliche Porzellanfigur oder manche geradezu stümperhafte Fayence können den Stand der Leistungsfähigkeit der Frühzeit dieser oder jener Fabrik ganz charakteristisch veranschaulichen, ohne irgendwie »vorbildlich« zu sein. Jedenfalls müssen neben kostbaren Objekten auch schlichte, edelgeformte Gegenstände gezeigt werden, die einst im einfachen bürgerlichen Hause heimisch waren; denn nur sie bieten gerade den breiteren Volksschichten praktische Anregungen. Den neuesten Erscheinungen gegenüber verhält sich Pazaurek skeptischer und zurückhaltender als viele seiner Amtsgenossen, denn er bemerkt mit Schrecken, wie viele der 1900 auf der Pariser Weltausstellung gekauften Stücke bereits veraltet sind. An der 1909 begründeten und viel kritisierten Abteilung der Geschmacksverirrungen hält Pazaurek noch immer fest, ja er möchte »sie schleunigst ins Leben rufen, wenn sie nicht eben schon da wäre«. Ihm kommt es nicht auf die einfache Gegenüberstellung von »Gut« und »Böse« an, sondern auf die klar motivierte Übersicht über alle kunstgewerblichen Verbrechen oder Vergehen. Dadurch glaubt er, auf die drei großen Gruppen der Produzenten, Konsumenten, wie der kaufmännischen Ratgeber bereits eine nicht zu unterschätzende Einwirkung ausgeübt zu haben. Hahne berücksichtigt in seiner Abhandlung über vorgeschichtliche Museen besonders das neue, ausgezeichnete Landesmuseum für Vorgeschichte zu Halle. Die viel zu wenig beachteten Münzkabinette sucht Behrendt Pick nach Gebühr zu würdigen, wobei er einen ganz knappen historischen Leitfaden gibt. Sehr aufschlußreich bespricht Otto Lauffer die Frage der historischen Museen. Geschlossene Kulturbilder sind und bleiben das Eindruckvollste und Lehrreichste, was ein historisches Museum bieten kann: Kirchenraum, Prunksaal, Zunftstube,

Digitized by Google

Apotheke, Laboratorium usw. Aber diese Kulturbilder müssen echt sein, echt in der Umrahmung und echt in den Einzelstücken, denn die geschichtliche Wahrheit ist oberstes Gesetz. »Diese unerschütterliche Regel gilt im großen wie im kleinen. Sie beginnt schon bei dem räumlich größten Besitz, den ein Museum haben kann, bei dem Museumsgebäude. Ist ein Museum so glücklich, ein brauchbares altes Haus zu besitzen, . . . so ist das ein großer Vorzug, denn ein altes Haus rahmt eine Altertumssammlung so gut und so natürlich ein, wie es kein Neubau vermag. Wo aber kein altes Haus vorhanden ist, da soll man ehrlich sein und nicht ein Haus bauen, das so tut, als ob es alt wäre. Hier beginnt die Fälschung.« Und jene geschichtliche Wahrheit muß wandeln durch alle einzelnen Räume, denn das historische Museum ist weder Theater, noch Panoptikum. Auf Wahrheit, Übersichtlichkeit und Lehrhaftigkeit kommt es allein an. Die beiden folgenden Abschnitte — Georg Thilenius, »Die Museen für Völkerkunde«, und Otto Lehmann-Altona, »Die Vereinigung von Kunst und Natur in den Museen« — treffen weniger den Interessenkreis dieser Zeitschrift, obgleich die Verfasser es vorzüglich verstehen, die verschiedenen Beziehungen zur Kunst klar herauszugreifen und in allen ihren Möglichkeiten zu entwickeln. Das sehr aktuelle Thema »Die Museen und das Ausstellungswesen« variiert in anziehender Weise W. F. Storck, von der Überzeugung geleitet, das Ausstellungswesen werde in Zukunft ein wesentlicher Bestandteil des Lebensnervs vieler Museen. »Die Museumsführung« behandelt Theodor Volbehr, der selbst für sein Magdeburger Museum einen vorbildlichen Führer schrieb. Er verlangt Führer in verschiedenem Ausmaß, abgestuft nach den mannigfaltigen Bedürfnissen der Besucher, dann kleine Sonderschriften über einzelne Besitzstücke usw., denn »die Hauptsache muß das gedruckte Wort tun«, nicht der mündliche Vortrag, wie heute viele Fachmänner meinen. Von reifer Sachkenntnis getragen ist die letzte Abhandlung: »Der Museumsdirektor und die Museumskommission« von Karl Koetschau. Er weist nach, daß Kommissionen berechtigt waren, solange Kunstwissenschaft und Museumstechnik noch in ihren Anfängen lagen; heute kann es sich aber bloß darum handeln, bereits geleistete Arbeit und ihre wirtschaftliche Grundlage zu kontrollieren. Ein Museum vermag nur dort zu gedeihen, wo ein tatkräftiger Mann an der Spitze steht, dem die ganze Verantwortung aufgebürdet wird, der diese Verantwortung nicht nur als seine Pflicht, sondern auch als sein Recht, vor allem aber als seine Ehre ansieht.

Auf den reichen und gediegenen Inhalt des Buches zurückblickend, werden wir doch nicht recht warm und froh. Erinnern wir uns der wunderbaren Eindringlichkeit der Einleitungsworte zum Nemes-Katalog von H. von Tschudi und der grundlegenden Schriften Lichtwarks, so scheint darin bereits das Wichtigste gesagt. Am Programmatischen hat sich wenig geändert; man mußte nur einiges streichen und einiges hinzufügen. Nicht in dem Grundsätzlichen — das mit Ausnahme einiger Streitpunkte fast selbstverständlich geworden ist — liegen heute die Verdienste, sondern in der konkreten Verwirklichung. Und darum gewinnen die Aufsätze überall dort an Fülle und Gewicht, wo sie Erfahrungen wiedergeben, Einzelleistungen schildern. Deshalb wäre wohl eine andere Anlage des Bandes ersprießlicher gewesen; in seiner jetzigen Form sagt er dem Kenner nicht viel und für den Laien bleibt er zu blutleer. Warum griff man nicht lieber zu dem Mittel, das Koetschaus Zeitschrift »Museumskunde« seit Jahren anwendet: Museumsarbeit durch Wort und Illustration zu veranschaulichen. Ein kurzer programmatischer Auftakt — mit Literaturangaben — hätte vollauf genügt, ihm folgend ein ebenso knapp gehaltener historischer Abriß mit charakteristischen Abbildungen. Und hierauf sollten die Einzeldarstellungen sich angliedern. Ein Einblick in die Museen von Lübeck, Danzig, Halle, Mann-

Digitized by Google

heim usw. wäre sehr erwünscht gewesen; genaue Beschreibungen einzelner besonders erfolgreicher Museumsausstellungen, auch Statistiken der Museumsführungen. Vielleicht wäre es möglich gewesen, kleine Auszüge aus vorbildlichen »Museumsführern« abzudrucken, um vergleichend die verschiedenen Typen kennen zu lernen. Aber ich brauche nicht darüber nachzudenken, was alles hätte geschehen können. Es geschah eben nicht, und das ist schade. Denn aus dem vorliegenden Buch ersieht man keineswegs mit eindringlicher Klarheit, wie unendlich viel gerade auf diesem Gebiete in letzter Zeit geleistet worden ist. Vielleicht wird eine neue Veröffentlichung diesen Wünschen mehr gerecht; sie würde gewiß dem regsten Interesse weiter Kreise begegnen.

Rostock. Emil Utitz.

Konrad Lange, Das Kino in Gegenwart und Zukunft. 8⁰. 337 u. XI S. Stuttgart, Ferdinand Enke, 1920.

Die Literatur über das Lichtspielwesen hat mit dem unerhört schnellen Anwachsen der jungen Industrie und ihrer Kunstschöpfungen gleichen Schritt gehalten; es existieren viele Zeitschriften, wie auch ein ansehnlicher Raum in der Tagespresse dem Film gewidmet ist, aber das Wissenswerte, das neben dem Reklamewust dort geboten wird, findet sich verstreut in zahllosen Artikeln und über jahrelange Zeitspannen hin. Das Buch Langes bringt endlich erfreulicherweise alles, was wohl irgendwie über das Kino gesagt werden kann, und zwar in systematischer Anordnung. Da finden wir eingehende Darlegungen über die in Frage kommenden ethischen und ästhetischen Forderungen und ihre Übertretung unter den heutigen Verhältnissen, und ausgedehnte Erwägungen über die Zukunftsmöglichkeiten des gewaltigen Industriezweiges. Da wird gehandelt über das Kino in Staat und Gemeinde, über die Konzessionspflicht, die Steuer, die Zensur und die Gesetzgebung, wie über die Frage der Sozialisierung und Kommunalisierung. Bei aller Anerkennung der gewissenhaften Arbeit und Zusammenstellung können wir uns an dieser Stelle nur mit dem künstlerischen Teil, wie er sich im zweiten Kapitel und im Nachtrag findet, befassen.

Lange verneint durchaus den Kunstwert des Lichtspiels. Er geht von der Betrachtung der bildenden Kunst aus und schließt folgendermaßen: Der Diskuswerfer des Myron befindet sich in Ruhe, aber seine Stellung ist so gewählt, daß der Beschauer zur Vorstellung gezwungen wird, er sähe Bewegung. Beim Lichtspiel ist die Bewegung aber eine wirkliche und keine vorgetäuschte, also ist es keine Kunst! Der Fehlschluß liegt auf der Hand: Die wirkliche Bewegung ist hier nur ein technisches Mittel und soll an sich nicht die ästhetische Lust auslösen. Deutlicher wird dies noch durch den Vergleich mit der Bühne: Die wirklichen Schauspieler würden dann der Theateraufführung ihren Kunstwert rauben! Das will doch wohl Lange nicht behaupten? Jedenfalls enthält das Bühnenbild mit den lebenden Darstellern und seiner »echten« Ausstattung mehr Realität als der Film mit seiner wirklichen Bewegung — namentlich in der jetzigen technischen Unvollkommenheit der Flächenhaftigkeit, der Farblosigkeit und der Stummheit. Was nun dem Bühnenspiel recht ist, um es nicht von der Kunst auszuschließen, sollte dem Filmspiel billig sein!

Wenn Lange das Lichtspiel verwirft als Photographie, als Bewegungsphotographie eines Wirklichen — bei der also das artistische Eingreifen und die künstlerische Persönlichkeit ausgeschaltet sind —, so übersieht er, daß diese Verhältnisse nur bei natürlichen Aufnahmen, aber nicht bei künstlerischen zutreffen. Er führt zum Vergleich Adolf Menzel an, der, um die Krönung Wilhelms I. in Königsberg

Digitized by Google

malerisch wiederzugeben, wesentliche Veränderungen an der Wirklichkeit anbringen mußte: Um den Blick auf den König frei zu bekommen, mußten die Mitglieder des Bundesrats in seiner Nähe nach rechts und links auseinandergeschoben werden usw. Aber genau die gleiche kompositionelle Tätigkeit hat der Filmregisseur auch zu leisten! Kurz nachdem ich diese Ausführungen Langes gelesen hatte, wohnte ich der Filmaufnahme einer Königskrönung aus der Rokokozeit bei (in »Zwei Königskinder«). Die Szene wurde erst, wie üblich, vor der Aufnahme gestellt und probiert, ganz so, wie bei einer Theaterprobe. Der Regisseur ordnete an, unter fortwährender Rücksprache mit seinen Operateuren, die das Bild auf der Mattscheibe ihrer Kamera verfolgten und ihre Wünsche äußerten. Man änderte, probierte und versuchte dies und das. Endlich konnte zur Aufnahme geschritten werden. Von dieser einen Szene wurden von zwei Operateuren zwei Aufnahmen, also im ganzen vier gemacht, bei den ersten stand der Apparat zu ebener Erde, bei den folgenden begaben sich die Operateure auf den Schnürboden und nahmen von dort auf. Man wog ab, ob diese oder jene Aufnahme zweckentsprechender wirke, d. h. malerischer wäre und sich für die von dem Lichtspieldichter gewollte Situation geeigneter erweise. Von solcher Arbeit, die bei jedem künstlerischen Film stattfinden muß, kann Lange sich jederzeit überzeugen. Worin soll nun der Unterschied der kompositorischen Tätigkeit des Malers und der des Filmregisseurs und seines Stabes gefunden werden? Wohl im Grad, aber nicht im Wesen. Beim Arrangement der Szene entfaltet sich die schöpferische Künstlertätigkeit des Regisseurs genau so, wie es auf der Bühne geschieht! Wenn Lange seinen Vorwurf des Unkünstlerischen dadurch zu stützen sucht, daß er (S. 79) auf den rein technischen Charakter der »kinematographischen Reproduktion« hinweist, so erscheint es uns müßig, nach der künstlerischen Qualität des Übermittlungsapparates zu fragen, der zur Wahrheit nur ein mechanisches Werkzeug sein soll und seinen Zweck vollkommen erfüllt, sobald er die künstlerisch geschaffene Szene ohne Änderung wiedergibt.

Der andere Grund, aus welchem Lange die künstlerische Wertigkeit des Lichtspiels bestreitet, ist die Begrenztheit seiner Ausdrucksmittel. Da der Film vorläufig stumm ist, wirkt für ihn die Vorführung von Szenen, in denen man Personen längere Zeit gestikulieren und sich unterhalten sieht, aber doch kein Wort hört, lächerlich und wie ein Unding. — Darauf ist zweierlei zu antworten: Erstens sind logische Auseinandersetzungen keine Vorwürfe für Lichtspiele: Faust- und Hamletmonologe, Nathans Ringerzählung, die meisten Ibsendramen sind allerdings im Lichtspielhaus nicht möglich. Da die Ausdrucksmittel des Films die der Malerei sind, so hat vieles von dem, was Lessing im Laokoon über die Veränderung des gleichen Stoffes des Malers sagt, auch für das Lichtspiel Gültigkeit. Zugunsten des Kinos ist ferner anzuführen, daß sich der Sinn der gesprochenen Worte aus der Situation ergibt. Man vergegenwärtige sich eine Liebesszene und erwäge, ob die ausgesprochenen Worte irgendwie ausschlaggebend sind.

Meier-Graefe sagt im »Fall Böcklin«: »Wir wünschen ja gar nichts zu wissen, sondern sehnen uns zu empfinden! Wir wollen in unsere Seele hinein, nicht in unseren Verstand!«

Ein übler Behelf der Verständigung ist, wie Lange richtig bemerkt, die übermäßige Verwendung der »Titel«. Diese zwischen den einzelnen Bildern auf der Leinwand erscheinenden Sätze, die uns mitteilen, was die Personen sich sagen, sind eine Anleihe aus dem Wortdrama, und beweisen nur die Ungeeignetheit des gewählten Stoffes oder die Unfähigkeit des Filmdichters, sich durch die rechte Gestaltung der Handlung allein verständlich zu machen. Wenn Lange dabei an die Pantomime erinnert, so kann das nicht glücklich genannt werden, denn die Panto-

Digitized by Google

mime, wie sie sich bei den romanischen Völkern vom 16. bis zum 18. Jahrhundert entwickelt hat, beruht auf einer konventionellen Gebärdensprache, die unserem durch die naturalistische Schule gegangenen Geschmack nicht entsprechen dürfte und nur das Feld der Stoffe arg zu begrenzen droht.

Ein wesentliches Moment für die Veranschaulichung sind die Großaufnahmen, die den Schauspielern ermöglichen, ihre mimische Kunst dem Publikum mehr noch, als es im Theater geschehen kann, zu Gesicht zu bringen, denn die große Entfernung des Zuschauers von der Bühne läßt vieles verloren gehen und wird durch Zuhilfenahme des Opernglases nicht völlig überbrückt. Daß Lange es »als eine Geschmacklosigkeit empfindet, die in dem Wechsel des Maßstabes und der daraus hervorgehenden Unruhe liegt«, kann nur geschehen, weil Lange wiederum nicht genügend die psychologischen Ursachen, die hier zugrunde liegen, berücksichtigt. Die Großaufnahme des Kinos entspricht genau dem, was die Psychologie mit »Blickpunkt der Aufmerksamkeit« bezeichnet.

Beim ästhetischen Genuß ist dieses »in den Blickpunkt der Aufmerksamkeit Rücken« schon immer geübt worden; trotz der stark wirkenden Volksszene in »Julius Cäsar« wird sich die Aufmerksamkeit des Publikums doch immer dem redenden Brutus und dann dem nach ihm sprechenden Antonius zuwenden.

Die Sachlichkeit des nur auf Handlung gestützten Dramas scheint Lange auf eine rohe Naturwiedergabe ohne Kunstveredlung herauszukommen. Er vermißt den Stil, d. h. die Handhabe des Künstlers, mit der er ausdrückt, wie er das Dargestellte aufgefaßt haben will. Ich sehe den Sachverhalt anders an. Was künstlerisch-notwendig ausgedrückt werden muß, kann auch durch die Gestaltung der Handlung allein zum Ausdruck kommen, und es ist dem Kinodichter keineswegs versagt, z. B. »die Sünde und das Verbrechen durch eine eingehende psychologische Begründung verständlich zu machen«, wie Lange (auf S. 88) ausführt. Ist ihm denn nicht jene Technik bekannt, die den Übeltäter, bevor er den Einbruch begeht, bei seinen hungernden Kindern und am Krankenbett der Frau zeigt? Können keine Szenen erfunden werden, die uns vorführen, wie in einem Menschenherzen durch Hinblick auf die vom Schicksal mehr Begünstigten Neid und Haß entstehen und ein Vernichtungswille erzeugt wird? Es ist nicht einzusehen, warum sich solches nicht in wortloser Handlung gestalten und in malerischen Bildern wiedergeben ließe. Allerdings sind solche künstlerisch-einwandfreien Dramen noch nicht auf dem Spielplan unserer Kinos, aber einzelne Ansätze dazu machen sich allerorten geltend. Eine Gruppe von Theaterstücken, die unseren Vätern und auch wohl noch uns in unserer Jugend viel Freude machte, jetzt aber ausgestorben scheint, das Volksstück, wie es z. B. die Birch-Pfeiffer pflegte, dürfte auf der Lichtspielbühne, natürlich mit ihren Mitteln, ein großes Feld haben und ihr Publikum finden.

Berlin-Wannsee.

Rolf Wolfgang Martens.

Fritz Schumacher, Das Wesen des neuzeitlichen Backsteinbaues. München, Verlag von Georg D. W. Callwey, München 1917, 150 S., 8°.

Die bei vielen Künstlern verbreitete Meinung, daß der Schaffensakt sich triebhaft ohne wesentliche Beteiligung des Intellekts vollziehe, hindert schöpferische Künstler keineswegs an dem Nachdenken ihres Schaffens im eigentlichen Wortsinn. Insbesondere kann die Raum- und Zweckkunst des Vor- und Nachdenkens niemals ganz entraten, und die Annäherungsversuche zwischen Theorie und Praxis, zwischen Philosophie und Architektur mehren sich gerade in unseren Tagen zusehends, wie die Untersuchungen von Schmarsow, Höber, Sörgel, Ostendorf,

Digitized by Google

Muthesius u. a. erkennen lassen. Architektur ist nur bei wechselseitiger Durchdringung beider Faktoren möglich, da der Raumzweck aus dem Wesen dieser Kunst nun einmal schlechterdings nicht ausgeschaltet werden kann. Daß es bei solcher Durchdringung nicht immer ohne Reibungen persönlicher und methodischer Art abgeht, ist selbstverständlich und kein Schaden. Sie erzeugen Wärme, führen der Abstraktion neues Blut zu und durchgeistigen die Praxis.

Auch Fritz Schumacher, der feinsinnige Baudirektor Hamburgs, dem die Bauästhetik bereits mehrere wertvolle Werke und die Alsterstadt eine stattliche Reihe öffentlicher, z. T. erst während des Krieges entstandener Backsteinbauten verdankt, fühlt sich gedrungen, mit der Feder, die er ebenso gewandt handhabt wie den Zeichenstift, sich und anderen Rechenschaft darüber abzulegen, welche Erkenntnisse ihm aus seiner künstlerischen Tätigkeit erwachsen sind. Wir danken ihm dafür und zählen — das sei voraus bemerkt — sein Buch über »das Wesen des neuzeitlichen Backsteinbaues« zu den wertvollsten Erscheinungen auf dem neuerdings mit so lebhaftem Eifer ausgebauten Grenzgebiet zwischen Ästhetik und Baukunde. Den Lesern dieser Zeitschrift wird begreiflicherweise der erste Teil des 150 Seiten umfassenden mit zahlreichen Abbildungen ausgestatteten Buches »Zur Ästhetik des Backsteinbaues« besondere Teilnahme abnötigen.

Seit den Tagen Gottfried Sempers ist man allerdings bei zunehmendem Psychologismus (A. Göller, H. Cornelius, A. Schmarsow, G. Frankl) von der sogenannten Materialästhetik etwas abgerückt; gleichwohl wird jeder noch so einseitig psychologisch gerichtete Ästhetiker die Ausführungen Schuhmachers mit Vergnügen und Nutzen lesen. Schon die Wahl seines Standpunktes außerhalb des nur allzubeliebten Bezirks, in dem sich meist Lobredner der norddeutschen Ziegelarchitektur mit den abgegriffenen, historisch-sentimentalen Schlagworten von »bodenständiger Heimatskunst« tummeln, nimmt für den Verfasser ein. Aus dem Zwang, den die an natürlichen Baustoffen arme norddeutsche Tiefebene dem Architekten ehedem auferlegte, und der auch heute noch trotz erleichterter Transportmöglichkeiten als wirtschaftliche Not empfunden wird, gilt es eine künstlerische Tugend zu machen, die dem Ziegelbau seine hohe Rangstellung in Gegenwart und Zukunft sichert. Auf dem Weg zu diesem Ziel, dem Schumacher selbst sich in seiner Werktätigkeit bedeutsam genähert hat, sind ihm die wesentlichen Eigenschaften des Baustoffs, dessen mechanische Haltbarkeit (die der des Hausteins gleichkommt), wie seine konstruktive Schmiegsamkeit (die jene des Hausteins übertrifft) besonders deutlich zu Bewußtsein gekommen. Mehr noch entscheidet für die rein ästhetische Wertung des Materials die sinnliche Wirkung der Oberfläche, die koloristische Entfaltung von weit größerem Reiz ermöglicht, als der einfarbige Haustein, sowie der Zwang, die ungebrochene Fläche und Masse selbst als Ausdrucksmittel zu benutzen. Damit werden der Gestaltungskraft des Architekten besondere Aufgaben gestellt, die mit innerer Notwendigkeit in das Reich des Monumentalen führen. Die Gefahr der Leere und Vernüchterung begegnet die Flächenbereicherung des Ziegelbaus durch das Spiel der Fugenlinien und Mehrfarbigkeit. Der bunt glasierten Kachelverkleidung ist Schumacher allerdings abgeneigt, empfiehlt dagegen Klinkerplastik und Keramik im Charakter des Steinzeugs (S. 32 ff.). Auch die Verbindung von Haustein- und Ziegelmaterial verlangt, wie er mit Recht betont, feinsten stilistischen Takt und Zurückhaltung, soll die Gefahr des Spielerischen und des Mißklangs vermieden werden.

Fast möchte man von einer ethischen Bewertung der Backsteintechnik sprechen, wenn der Verfasser deren erzieherische Eigenschaften für den Baukünstler, besonders eingehend erörtert (S. 44 ff.). Man darf darin wohl einen Rückschlag gegen die

Digitized by Google

heute so leidenschaftlich verfochtenen Instinkttheorien jedes künstlerischen Schaffens erblicken. Die Rückkehr zu handwerklicher Gesinnung, zur Werkfreudigkeit wird, so darf man mit Schumacher hoffen und glauben, auch eine Rückkehr zur Natur als Lehrmeisterin herbeiführen.

An diesem Wege der Jugend einen festen Markstein und Wegweiser errichtet zu haben, bleibt das hohe Verdienst des Baukünstlers und Bauschriftstellers Fritz Schumacher, den wir leider an dieser Stelle bei seinen sehr fesselnden, rein technischen und historischen Untersuchungen, die den zweiten Teil des Buchs füllen, im einzelnen kritisch zu begleiten uns versagen müssen.

Dresden.

Ludwig Kaemmerer.

Ernst Cassirer, Heinrich von Kleist und die Kantische Philosophie. Philosophische Vorträge der Kant-Gesellschaft, Nr. 22. Berlin, Reuther & Reichardt, 1919. 56 S.

Fritz Ohmann, Kleist und Kant. In der »Festschrift für B. Litzmann zum 60. Geburtstag, 18. Mai 1917«, im Auftrage der Literaturhistorischen Gesellschaft Bonn, herausgegeben von C. Enders. Bonn 1920. S. 105—131.

Nach der herkömmlichen Erklärung der bedeutsamen Briefe Kleists (an seine Braut) vom 22. März und (an seine Schwester) vom 23. März 1801 hat der Dichter erst in jenem Frühjahr mit der Kantischen Kritik genaue Bekanntschaft gemacht und ist unter dem Eindruck des »Allzermalmers« und seiner Lehre von der Idealität der Erkenntnis zusammengebrochen. Dieser Deutung aber widersprechen anscheinend die Tatsachen und der Inhalt jener Briefe selbst. Denn einmal hatte sich Kleist seit 1799 eingehend mit Philosophie beschäftigt, trug seiner Braut schon im Jahre 1800 den Kantischen Pflichtbegriff vor und wollte im Spätjahr die »neueste Philosophie« nach Frankreich verpflanzen, die doch nur Kants Lehre sein konnte. Anderseits ist der Idealismus, über den er zusammenbricht, durchaus nicht im Sinne Kants, sondern etwa derjenige eines Berkeley, der tatsächlich jede Möglichkeit objektiver Erkenntnis leugnet. Aus Kants Kritik der reinen Vernunft könnte eine solche Leugnung nur ein Anfänger oder ein ungeduldiger Leser herauslesen, der das Werk nicht zu Ende führt; vielleicht auch jemand, der von vornherein einen Standpunkt einnimmt und von da aus zu dem Kern der Lehre nicht vordringen kann. Ohmann und Cassirer haben diese Schwierigkeiten schärfer als alle ihre Vorgänger ins Auge gefaßt. Die Arbeit des ersteren blieb zunächst ungedruckt (der Verfasser ist im Kriege gefallen, Freunde haben seine Untersuchung zum Druck gerüstet), und inzwischen kam ihm Cassirer mit seiner geistvollen Abhandlung zuvor. Nach ihm hat Kleist tatsächlich bereits vor 1801 die Kantische Philosophie er- und begriffen und der Idealismus, an dem er zusammenbrach, war nicht derjenige Kants, sondern der der »neueren sogenannten Kantischen Philosophie«, wie der Brief an Wilhelmine sagt, und das war nach Cassirer die Lehre Fichtes, wie sie in der Schrift über »die Bestimmung des Menschen« vorgetragen wurde. Fichte langt ja dort tatsächlich bei einem völligen Bankrott des Wissens an und flüchtet sich in den Glauben, was Kant freilich nicht mitmachen konnte. Cassirer zeigt dann weiter, wie sich Kleist späterhin Kant wiederum näherte, nicht ohne abfällige Bemerkungen über die »Wissenschaftslehre« Fichtes zu tun. Er versucht auch, Kleists tragisches Weltbild aus dem Zusammenbruch über der Dialektik, der Undurchdringbarkeit und der scheinbaren Sinnlosigkeit des Seins zu erklären, welche bei diesem Dichter durch keinen romantischen Illusionismus gemildert wurden. Aus dem Wirrsal der Welt, das keine Reflexion entwirren kann,

Digitized by Google

flüchtet er sich in sein eigenes Innere, wo ihm wenigstens die Ahnung einer höheren Weltordnung aufsteigt. Erst am Ende seiner Laufbahn gelangt Kleist zu festeren Grundlinien einer Weltanschauung und wieder ist es Kant, der ihm hier mit seiner Gleichsetzung von Autonomie und Freiheit hilfreiche Hand leistet.

Ich habe diese Deutung Cassirers seinerzeit anerkannt und nur das tragische Weltbild des Dichters, vor allem die Symbolisierung seiner Ahnung einer höheren Welt in den idealen Vorstellungen der Dichtung, der Liebe, des Vaterlandes und endlich des Staates nachzuweisen versucht[1]). Ich möchte im wesentlichen auch heute noch daran festhalten, nachdem ich die viel weniger scharfen, aber in Einzelheiten förderlichen Ausführungen von Ohmann gelesen habe. Nach Ohmanns Hypothese hätte Kleist sich wohl zunächst mit einer allgemeineren, aus zweiter oder dritter Hand vermittelten Kenntnis der Kantischen Lehre begnügt. Wie er sich die späteren Studien Kleists vorstellt, wird aus seiner Darstellung nicht ganz klar; auf der einen Seite wären diese Studien, mögen sie nun an der »Kritik« selbst oder nur an einer popularisierenden Darstellung gemacht worden sein, nicht so gründlich wie diejenigen Schillers gewesen, auf der anderen Seite soll der Dichter »die Zentralgedanken dieser Lehre mit größter Klarheit und tiefster Innerlichkeit erfaßt« haben. Das gilt dann jedenfalls nicht von dem vernunftkritischen Zentralgedanken! Hier müßte der Leser auf halbem Wege stehen geblieben sein und Kants Gedanken nicht mit ihm zu Ende gedacht haben. Das will uns nicht recht einleuchten; es bliebe doch der Vorwurf der »Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit« gegen Kleist bestehen, den Ohmann so gern (S. 112) von ihm abwälzen will. Jedenfalls bleibt in dieser Frage noch einiges zu tun, wie die Redaktion der Litzmannfestschrift in einer Fußnote (S. 105) selbst bemerkt: »Es müßte vor allem der früheren Beschäftigung Kleists mit Kant nachgegangen und auf Grund des von Kayka und Herzog beigebrachten Materials für die Frankfurter Studienzeit festgestellt werden, was es mit der schon im Brief vom 14. August 1800 erwähnten Schrift über die Kantische Philosophie für eine Bewandtnis hat«, die sich Kleist damals nach Würzburg nachschicken ließ. Einstweilen möchte ich doch an Cassirers Erklärung festhalten.

Doch sei an dieser Stelle noch auf die weiteren Ausführungen Ohmanns verwiesen, der die Kantischen Elemente in Kleists Moralphilosophie und weiterhin »die beiden polaren Gedanken der Kant-Kleistschen Ideenverbindung im Spiegel von Kleists Werken« umreißen will. Er zeigt, wie Kleist die Moral der strengen Pflichterfüllung zwar rein verstandesmäßig ergriffen und gern theoretisch vertreten hat, praktisch aber sich ganz der Führerschaft seines Gefühls überließ. Die Lösung des scheinbaren Widerspruchs glaube ich (in meinen oben erwähnten Aufsätzen) darin gefunden zu haben, daß nach Kleists Überzeugung der unmittelbare Verkehr des Menschen mit der intelligiblen Weltordnung nicht bloß oder überhaupt nicht in dem Erlebnis des kategorischen Imperativs, sondern in jedem aus der Tiefe des Herzens aufwallenden starken Gefühl, etwa der geschlechtlichen oder der Vaterlandsliebe sich vollzieht. Und insofern sich dieses Gefühl unmittelbar in Taten umzusetzen und die Erscheinungswelt umzufärben und umzugestalten trachtet, stellt sie der als tragisch oder undurchdringlich erkannten »Welt als Vorstellung« eine neue »Welt als Willen« gegenüber. Von diesem Gegensatz handelt der Schlußabschnitt der Ohmannschen Ausführungen. Mit Recht weist der Verfasser auf die Bedeutung des Bildes vom Spiegel hin, womit Kleist die Idealität der Außenwelt

[1]) Vgl. Germanisch-Romanische Monatsschrift Bd. VII, S. 85–91. Ebenda Bd. I, S. 543 ff. und Bd. II, S. 389 ff.


Digitized by Google

auszudrücken liebt, mit vollem Recht auch auf die wahrlich nicht dichterischem Ungeschick oder intellektueller Unreife entspringenden Anachronismen und sonstigen groben Verletzungen tatsächlicher Verhältnisse und Zusammenhänge in Kleists Dramen, die eben einer viel höheren Kausalität als der der Erfahrung gehorchen. Und kräftig arbeitet Ohmann weiterhin die Bedeutung der Liebe, des sympathetischen Zuges der Herzen bei Heinrich Kleist heraus, dem gegenüber die Sprache nur ein elendes Gestammel bleibt. Das Mißverständnis ist tatsächlich die vornehmste Wurzel von Kleists Tragik. Nur ist dies Mißverständnis nicht auf die Unfähigkeit der Sprache allein begründet, wie Ohmann doch recht einseitig es darstellt, sondern auf die Trübung des ursprünglichen, reinen Gefühls durch tausend Lebensfratzen, wie es vor allem die »Penthesilea« zeigt. Ich möchte hier nochmals auf meine Ausführungen in der Germanisch-Romanischen Monatsschrift Bd. 1, S. 543 und vor allem auf die bedeutsame Klärung hinweisen, die der Begriff der Sympathie bei Kleist durch eine feinsinnige und tiefgrabende Arbeit Fr. Röbbelings [1]) erfahren hat.

Hamburg.

Robert Petsch.

Ernst Cassirer, Idee und Gestalt. Goethe — Schiller — Hölderlin — Kleist. Fünf Aufsätze. Berlin, bei Bruno Cassirer, 1921. 200 S. Lex. 8°.

In diesem herrlich ausgestatteten Bande sind Aufsätze vereinigt, von denen der über Goethes Pandora zuerst in unserer Zeitschrift erschien und der über Kleist auf S. 253 besprochen wurde. Dazwischen stehen: eine erkenntnistheoretische Betrachtung über Goethe und die mathematische Physik, eine Erörterung über die Methodik des Idealismus in Schillers philosophischen Schriften, und ein Aufsatz über Hölderlin und den deutschen Idealismus. Das Gemeinsame der Untersuchungen liegt darin, daß sie die Fruchtbarkeit philosophischer Ideen für das Schaffen des Dichters erkennen lassen. Philosophische Gedanken leben sich nicht in ihrer engeren Heimat aus, sondern zerstreuen sich in die Lande: wirken auf Kunst und Religion, Praxis und Technik. Die Dichter aber haben den größten Nutzen von dieser Ausstrahlung des Philosophischen. Sehr schön tritt das in dem Aufsatz über Hölderlin hervor. Den Goethe-Aufsatz empfehle ich besonders denen zur Lesung, die uns seit einiger Zeit mit Beharrlichkeit einreden wollen, daß Herr Rudolf Steiner Ursprüngliches und Bedeutendes über Goethe verkündet habe.

Berlin.

Max Dessoir.

Die Edda. Heldenlieder. Übertragen von Rud. John Gorsleben. Verlag Die Heimkehr, München-Pasing 1920. 127 S. 8°.

Der Waschzettel des Verlages sagt von dieser »Übertragung«, sie gebe »bei ehrfürchtigster Treue gegen den Urtext die Edda zum ersten Male als ganz reines voraussetzungsloses Kunstwerk«. Heute sind manche echten Werte zum Gespött geworden; so auch die Ehrfurcht. In Wahrheit ist diese »Gorsleben-Edda« eine freie Bearbeitung; wo der Verfasser übersetzt, und das tut er immerhin allermeist, da begegnen ihm auf Schritt und Tritt Mißverständnisse verschiedenster Art; von Treue gegen den Urtext kann in keinem Sinne die Rede sein — am wenigsten in dem Sinne, den der Bearbeiter sich gegenüber dem philologischen Beurteiler viel-

---

[1]) Fr. Röbbeling, Kleists Käthchen von Heilbronn (Bausteine zur Geschichte der neueren deutschen Literatur, herausgeg. von Saran Bd. 12). Halle, Niemeyer, 1913. Vgl. meine Besprechung Germanisch-Romanische Monatsschrift Bd. VI, S. 389 ff.

Digitized by Google

leicht gern vorbehalten möchte: in dem Sinne, daß das Wesentliche, der Geist der alten Dichtung dem modernen Empfinden nahe gebracht wäre. Denn das Mißverstehen der Originale bezieht sich nicht bloß auf mehr oder weniger belanglose Einzelheiten, sondern auch auf den Kern der Sache. Gerade da, wo der Durchschnittsleser, der am Einzelnen und Äußerlichen klebt, vom Dichter aufgeklärt werden könnte, also wo es sich handelt um das Kunstwerk im ganzen nach Aufbau, Absicht und Gesinnung, gerade da versagt Herr Gorsleben wie der unreifste Schüler oder Pedant. Ihm fehlt nicht nur das germanistische Abc; ihm fehlt auch das künstlerische und menschliche Auge für Umriß und Gehalt.

Auch »reines, voraussetzungsloses Kunstwerk«, d. h. ohne Vorbereitungen und Erklärungen zu genießen, ist seine Arbeit keineswegs. Die Eddalieder bedürfen für den heutigen Leser der Erklärung unbedingt, und die bisherigen Übersetzer, auch diejenigen, die nicht bloß Gelehrte, sondern auch echte Dichter waren oder sind, wie Simrock und der alle überragende Genzmer, haben sehr recht getan, Anmerkungen und Einleitungen beizugeben. Fehlen solche, so sind die notwendige Folge Mißverständnisse groß und klein. Gorsleben, der die erklärenden Zutaten verachtet, nimmt die zugehörigen Unklarheiten und Umdeutungen seinen Lesern bereits vorweg. Er schmeichelt sich infolgedessen mit der Hoffnung, die Edda von einer neuen, bisher ganz unbekannten Seite zu zeigen. In der Tat erscheint die Edda bei ihm als etwas völlig Neues. Aber unbekannt war dieses Neue bisher nur deshalb, weil es einfach nicht vorhanden war; erst im Geiste Herrn Gorslebens — oder soll ich sagen: im Geiste der expressionistischen Literatengruppe? — ist es Wirklichkeit — und Tat geworden.

Eine Zeitung hat die »Gorsleben-Edda« »expressionistische Dichtung im guten, großen Sinn des Wortes« genannt. Das war gewiß als Schmeichelei für den Autor gedacht. Wirklich zeigt sich eine gewisse Verwandtschaft mit der Art der Hasenclever, Becher, Sternheim und Genossen. Sie liegt in der dithyrambischen Nebelhaftigkeit, die der Bearbeiter manchen Zusammenhängen mitteilt, in den grellen und krassen Lichtern, mit denen er das Ganze übersät, und in Spuren der bekannten revolutionären Ideen. Ich glaube dem Verfasser nicht unrecht zu tun, wenn ich annehme, daß er diese Dinge in die Eddalieder h i n e i n g e s e h e n hat. In diesen ist ja wirklich hymnische Erregtheit zu spüren, und sie verherrlichen den Trotz des sich Auflehnenden mit Inbrunst. Dies, vermute ich, hat den Bearbeiter angezogen. Statt nun aber dem eigentümlichen Ethos der alten Dichtungen sich rein hinzugeben, um es echoartig aus sich heraus wiederzugeben, wie es Bedürfnis und Aufgabe des wahren künstlerischen Übersetzers ist, hat Gorsleben, achtlos zutappend, das Ganze mit seiner Subjektivität überzogen und hat so, wie gesagt, etwas Neues aus der Edda gemacht — nicht etwas ganz Neues, etwas aus einem Guß, denn der Stoff ließ sich nimmermehr völlig umschmelzen, sondern ein halbschlächtiges Etwas, das nicht Fisch noch Fleisch ist, nicht Edda und nicht expressionistische Dichtung von 1920; kein Kunstwerk also. Keinen unglücklicheren Griff konnte Gorsleben tun als den nach dem ihm — trotz Hymnik und trotz Heldenrevolte — innerlich fremden altgermanischen Stoff. Dieser Griff war noch unglücklicher als der Hasenclevers, als er sich erkühnte, die Antigone des Sophokles in die schreienden Farben seines Geschmacks zn kleiden.

Zur Veranschaulichung seien einige Beispiele genannt. Häufig sind sinnlose Wortschälle — diese Pest der jüngsten Dichtung —: »Gold wüßte ich keins auf der Niederheide, Davon wir das beste nicht hätten, anderes und gleichviel« (der Sinn des Urtextes ist: ich wüßte keinen goldenen Ring auf der Gnitaheide, zu dem wir nicht ein gleichwertiges Gegenstück besäßen). Wie Gudrun dem Etzel das

Digitized by Google

Fleisch seiner Söhne zu essen gibt und er hinterher von ihr hören muß, was er gegessen hat, heißt es bei Gorsleben:

> Gewaltig daher schritt das leuchtende Weib,
> Atzung und Trank jetzt dem Eber zu reichen,
> Und mit erbleichender Nase vernahm er die Botschaft.

Der Leser wundert sich, daß der Hunnenkönig hier plötzlich als Tier erscheint und seine Speise als Atzung, und die erbleichende Nase findet er komisch. Steht er dem Verfasser nahe, so wird er vielleicht etwas urtümlich Erhabenes zu verspüren glauben. Es beruht aber der Eber auf einer falschen, ethymologisierenden Übersetzung, mit der Nase verhält es sich ähnlich, und die ganze Stelle lautet überhaupt im Original wesentlich anders. Derartige Fälle sind häufig. Besonders bezeichnend sind Zutaten wie: Da antwortet Gunther, der Niblunge, wild. Ein gefundenes Fressen für den Bearbeiter war Brünhilds Eifersucht im Kurzen Sigurdsliede, und selbstverständlich läßt er die Gelegenheit nicht vorübergehen, ihr »wilde Begier« und »unbezähmbare Gier« anzudichten an Stellen, wo etwas ganz anderes dasteht. Die von Wieland genotzüchtigte Baduhild gesteht trotzig ihrem Vater:

> Die Stunde der Not, wär' sie niemals gekommen,
> Ich wußte mich Wielands nicht zu erwehren,
> Ich — wollte mich seiner erwehren auch nicht.

Im Original sagt sie einfach: seiner erwehren konnte ich mich nicht, seiner mich zu erwehren vermochte ich nicht, d. h. sie gedenkt trauernd oder verzweiflungsvoll ihrer Ohnmacht. Nur dies ist altgermanische Gesinnung und germanischer Volksart gemäß. Und nur dies ist ein befriedigender Schluß des Liedes von Wielands Rache. Aber Gorsleben tut auch sonst fremdartige Erotik hinzu und vernachlässigt über dieser und anderen Liebhabereien das, was den alten Dichtern den Sinn gefüllt hat, das Heroische und das Tragische. Die Kernworte, in denen die Helden der Eddalieder an den Höhepunkten der Handlung ihrer Gesinnung Ausdruck zu geben pflegen, bleiben bei ihm nur zufällig teilweise erhalten; mehrfach erscheinen sie entstellt zu müßigem Gerede (S. 43, 127). Nach dem bruchstückweise bewahrten Alten Sigurdsliede treibt Brünhild, die sich von Sigurd betrogen sieht, ihren Gatten dadurch zur Tötung Sigurds an, daß sie diesen fälschlich der Untreue bezichtigt. Im Kurzen Sigurdsliede ist dies kühne Motiv ersetzt durch ihre Drohung, den Mann zu verlassen. Der Bearbeiter fügt die Stücke des Alten Liedes teilweise in das Kurze ein und stellt so beide Motive nebeneinander, was nur möglich ist auf Kosten der Psychologie der Handelnden. Mit ähnlicher Blindheit wird auch sonst Unvereinbares zusammengefügt. Als »Sarlo und Hamedich« zur Rache ausreiten, hat bei Gorsleben jener die Schamlosigkeit, zur Mutter zu sagen:

> Wie könnten zwei Männer auch zehnhundert Goten
> Binden und töten in der Burg ihrer hohen!

In Wahrheit sagt dies die besorgte Mutter selbst, als sie den beiden ihren Halbbruder Erp (bei Gorsleben »Erpel«!) als Helfer mitgibt. Die angeführten Proben des Versbaus zeigen diesen von seiner besseren Seite. Vor allem können sie, schon weil sie kurz sind, keinen Eindruck geben von der klappernden Einförmigkeit, die das Ganze prägt. Der Verfasser hat, wie es scheint, den Anfang gemacht mit einer Übertragung des Alten Etzelliedes, die schon 1914 gesondert gedruckt worden ist. Hier erschienen die Rhythmen des Originals nicht übel nachgebildet, obgleich der Stabreim nicht durchgeführt war. Das hing damit zusammen, daß dieses Denkmal verhältnismäßig silbenreiche, klirrende Verse baut. Die Mehrzahl der Eddalieder hat weit knapperen Versbau, mehr stampfenden Rhythmengang. Für diese Art hat

Digitized by Google

der Bearbeiter kein Ohr gehabt, so wenig wie die meisten deutschen Übersetzer vor ihm (ausgenommen ist eigentlich nur Genzmer). Auch die Unterschiede der einzelnen Denkmäler und zuweilen ihrer Teile unter sich — die Genzmer so reizvoll nachbildet — spielen für ihn keine Rolle. Am schlimmsten wird dem zweiten eddischen Strophenmaß (dem Spruchmetrum, liodhahattr) mitgespielt: es erscheint ganz modernisiert, erschreckend verflacht. Daß mancher Vers einzeln oder zu zweien und dreien sich gefällig liest, auch daß hie und da Eigenheiten der Urverse (z. B. Endreime) hübsch wiederklingen, soll nicht geleugnet werden. Aber im ganzen trägt auch die Metrik den deutlichen Stempel der Unzulänglichkeit. Sie bringt auch sprachliche Härten in Menge mit sich.

Berlin-Charlottenburg. Gustav Neckel.

Goethes Faust. Der Tragödie erster Teil mit Zeichnungen von Peter Cornelius. Eingeleitet von Alfred Kuhn. Verlegt bei Dietrich Reimer (Ernst Vohsen) A.G. Berlin 1920. 4°. XV u. 190 S.

Diese Faustausgabe ist mit Handzeichnungen des jungen Peter Cornelius geschmückt und mit einer anspruchslos erläuternden Einleitung Alfred Kuhns versehen. Vergleicht man, was Cornelius anstrebte, mit der bei Goethe ausgelösten Wirkung, sieht man dort bewußte deutsche Romantik, hier den Standpunkt des Olympiers, beachtet man beim Maler die Rückwendung zur Gotik, beim alternden Dichter den nach Italien gerichteten Blick, so erhebt sich die Frage, ob Cornelius im Jahre 1811 dem Geist der Entstehung des Werks nicht vielleicht näher war als der Schöpfer des Werkes selber. Anders gestaltet sich die Betrachtung, wenn man die Illustrationen abschätzt nach den eigenen Bildvorstellungen, die die Einbildungskraft beim Lesen der Dichtung hervorbringt, und an solchen, die in der Erinnerung an viele und verschiedenartige Bühnenaufführungen aufbewahrt sind. Ich wenigstens vermag mich dann für die saubere Strichelmanier und die gekünstelten Stellungen nicht zu begeistern. Trotzdem bin auch ich durch die Illustrationen aufs lebhafteste angeregt und durch das ausgezeichnete Schriftbild ohne Einschränkung erfreut worden.

Berlin. Max Dessoir.

Hans von Marées, Briefe. Mit vier Lichtdrucken nach Zeichnungen. München, R. Piper & Co., Verlag, 1920.

»Die Briefe Hans von Marées' wurden zum ersten Male im Jahre 1910 in Meier-Graefes dreibändigem Marées-Werk veröffentlicht, nachdem schon Fiedler kurz nach Marées' Tode einige besonders wichtige Stellen seinem Aufsatz über den Künstler beigegeben hatte. Das große Marées-Werk ist wegen seines großen Umfanges nicht jedermann zugänglich, zumal dem jungen Künstler nicht; auch wird es nächstens vergriffen sein und ein Neudruck sich kaum mehr ermöglichen lassen. Deshalb erscheint hier der Briefband in Auswahl.« Sie enthält alle für die Entwicklung Marées' irgend bedeutungsvollen Briefe. Ich glaube, daß diese Sätze aus dem Vorwort das Buch vollständig rechtfertigen. Das letzte Jahrzehnt hat die Kunsttheorie Fiedlers und die Kunst seines Freundes Marées keineswegs in den Schatten gerückt; ihre Aktualität ist sogar wesentlich gestiegen. Darum ist diese handliche und wohlfeile Ausgabe hochwillkommen, auch wenn sie nichts »Neues« bringt, das kritische Stellungnahme erforderte oder unseren Horizont weitete. Für die meisten ist es neu, weil sie den Weg zu jenem großen Werk nicht finden konnten. Aber über Kunst und Künstler soll man bei der Lektüre dieser Briefe nicht des großen Menschen-


Digitized by Google

tums vergessen, das von diesem herrlichen Freundespaar uns entgegenstrahlt; denn dieser Eindruck ist schlechthin gewaltig und erschütternd.

Rostock. Emil Utitz.

Conrad Wandrey, Theodor Fontane. Verlag von C. H. Beck in München, 1919.

Dies lesenswerte Buch kann in mancher Hinsicht als kennzeichnend gelten für eine allgemeinere Zeitrichtung, Generation, Gruppe, die wieder als Gegenwirkung auf eine vorangegangene aufgefaßt werden muß. Der Verfasser steht im Zeichen des modernen Antihistorismus. Mit »Historismus« meint er wesentlich wohl den positivistisch-naturalistischen Historismus, wie ihn etwa die Schererschule bei oberflächlicher Betrachtung vertritt [1]). Daß dieser positivistische Historismus grundsätzlich scharf von demjenigen zu scheiden sei, den wir als Geist der »historischen Schule« (in einem umfassenderen Sinne) bezeichnen können, übersieht auch Wandrey mit Souveränität. Es möchte scheinen, daß die gewollt ungeschichtliche Geisteshaltung unserem Verfasser die Pflicht auferlegen würde, sich nicht mit einer so minderwertigen literarischen Gattung einzulassen, als welche die Lebensgeschichte ihm folgerichtigerweise gelten muß. Auch will sein Fontanebuch nicht eigentlich eine lebensgeschichtliche Darstellung sein. Ihm schwebt wohl etwas Ähnliches wie Gundolfs »Goethe« vor, mit dem sich Beziehungen von Eigenheiten der Anordnung an bis zu Einzelheiten des Sprachgebrauchs nachweisen lassen, freilich ohne daß Wandreys Werk irgendwie auf die Vorzüge der Gundolfschen Leistung Anspruch erheben könnte. Nicht ganz glücklich in der Wahl seines Gegenstandes folgt der Verfasser dem Ehrgeiz, eine monumentale Darstellung zu schaffen, wobei er sich in bemerkenswerter Weise zwischen zwei Stühle setzt. »Grundlagen und Anfänge« überschreibt er den 1. Teil seiner Darstellung und bezeichnet schon damit seine unglückliche Stellung. Die beiden ersten Kapitel: »Lebensgeschichte« und »Die geistige Persönlichkeit« sind gleichsam zwei Anläufe zum unklar geschauten Ziele. Indem Wandrey auf ein feierliches Denkmal zu Ehren seines Dichters sinnt, drängt doch Gewohnheit oder ein von dem Gegenstand ausgehender Anreiz ihn immer wieder in das Geleise der einfachen Biographie. Fontanes Vorliebe für Memoirenbücher, seine eigene Art, Erlebtes und Geschautes chronikartig aneinander zu reihen, mochte es allerdings nahelegen, ein Erinnerungswerk für ihn in die anspruchslosere Form der Lebensgeschichte zu kleiden. Wandrey hat ein Gefühl dafür. Aber die programmatische Geringschätzung der historischen Mittel und Verfahrungsweisen tritt seinen Anläufen stets hindernd in den Weg. Wenn Wandrey schließlich wünscht, daß Fontanes Gehalt sich objektiv und absolut ausspreche, der Dichter und Mensch losgelöst von allem Zufälligen begriffen werde, so können wir nur antworten: dies sei nicht die rechte Stimmung, um den traulichen Krümmungen eines Lebensweges mit nachdenklichem Behagen zu folgen. Die verkündete strenge Sonderung des Ewigen vom Zeitlichen, der geistigen Persönlichkeit vom empirischen Menschen müßte sogar notwendig den Tod der biographischen Gattung bedeuten. Nun ist es freilich damit nicht so schlimm gemeint, Wandrey ist glücklicherweise außer stande, sein Programm durchzuführen. Doch hat es immerhin die nachteilige Wirkung, zu einer unerfreulichen Magerkeit in der Darstellung zu ver-

---

[1]) Daß bei Scherer selbst unter der positivistischen Oberschicht der Grundstock einer sehr andersartigen wissenschaftlichen Überlieferung sich birgt, zeigt mit einer eigenen Klarheit der Abschnitt über Scherer in E. Rothackers jüngst erschienener »Einleitung in die Geisteswissenschaften« (Tübingen 1920).


Digitized by Google

führen. Die biographischen Partien seines Werks entbehren aller rechten Farbigkeit, die denn doch noch etwas anderes ist als *docta loquacitas*. Leider kann man von ihnen nicht sagen, was Erich Schmidt einst an Fontanes Tunnel-Erinnerungen hervorhob: der Kultus der Anekdote feiere hier Fest auf Fest und diene in der Tat außerordentlich zur Beschwörung abgeschiedener Menschen. Dieser Puritanismus macht sich auch gegenüber dem dichterischen Vermächtnis Fontanes fühlbar. Vor allen Dingen hätte eine Arbeit von den Ansprüchen der Wandreyschen nicht an dem ungedruckten Nachlaß, den Fragmenten und Versuchen vorübergehen dürfen. Wir fragen dabei nicht, ob etwa die Eile der Firma Beck, rechtzeitig ihre Säkularbiographie Fontanes herauszubringen, die größere Schuld trägt. Entscheidend dürfte doch sein eine einseitige Bewertung des vollendeten geschlossenen Werks, die hier zu einer bedenklichen Schranke des literarischen Repertoriums wird. Indem Wandrey das »Zufällige« allzu streng aus seiner Darstellung ausscheiden möchte, verfällt er ihm heimlich in gefährlicher Weise, macht nämlich Wert, Bedeutung, Funktion einer dichterischen Leistung innerhalb des Ganzen einer geistigen Humanität von ihrer Vollendung abhängig, ohne vorher zu fragen, inwieweit auch diese ein Geschenk des »Zufalls« sei. Schließlich kommt die ästhetische Vereinzelung, in der Wandrey die absoluten Werke seines Dichters sehen möchte, auch diesen nicht zugute. Es ist uns eben nicht mehr möglich, die Begriffe von Sein, Substanz, Wesen, Form starr im Sinne Wandreys zu fassen, und auch absolute Dichtergebilde glauben wir erst recht zu verstehen, wenn sie im Zusammenhang und Wandel geistiger Entwicklungen, sozusagen hineingestellt in die Tiefe des geschichtlichen Lebens, vor uns erscheinen.

Hieran liegt es unter anderem auch, wenn Wandreys Ansätze zur monumentalen Darstellung mir noch weniger glücklich erscheinen als die biographischen. Der Meister, der diese Form ausbildet, wird von einer chronologischen Anordnung seines Stoffs absehen, um sogleich mit höchst charakteristischen Momenten in unsere Vorstellung einzubrechen. Dabei wird alles davon abhängen, ob die Maßstäbe der Beurteilung, die Begriffe und Anschauungen, die er seiner Darstellung zugrunde legt, wirklich aus dem Mittelpunkt des darzustellenden Gegenstandes gewonnen sind, wie es als vornehmstes Beispiel Goethes Winckelmann-Fragment lehrt. Dazu aber kann auch er der geschichtlichen Blickeinstellung nicht entbehren. Denn das metaphysische Zentrum, das wir Person nennen, ist selbst nicht ein fester archimedischer Punkt außerhalb der geschichtlich bewegten Welt. Ebenso wenig dürfen wir hoffen in unserem jeweiligen ästhetischen Ideal einen solchen Punkt zu besitzen. Kraft und Wahrheit unserer Darstellung wird davon abhängen, ob es uns gelingt, zwischen unserem Standpunkt als des Betrachters und dem Gegenstande ein solches Verhältnis herzustellen, das als ein legitimes bezeichnet werden kann. Der eigentümlich starre Standpunkt, den gewisse moderne Synthetiker einnehmen, die Einseitigkeit ihres ästhetischen Ideals, macht sie von vornherein wenig geeignet zu solchem Werk. Wandreys Verhältnis zu Fontane kann in diesem Sinne keineswegs als ein regelmäßiges gelten. Obwohl er gelegentlich nicht verkennt, wie wenig Fontane seinen ästhetischen Idealen entspricht, verzichtet er doch nicht darauf, ihn nach seinen Bedürfnissen zu modeln. Das wird besonders auffällig, wenn er das »Große« an seinem Gegenstande hevorzuheben sucht.

Im allgemeinen sind wir der Ansicht, daß die monumentalisierende Form besser auf wuchtige Gegenstände angewandt wird, zu denen wir eben Fontane nicht rechnen möchten. Gleichwohl halte ich es nicht für ausgeschlossen, über ihn eine Reihe von Kapiteln zu schreiben, die etwa unter den Aufschriften: Der geschichtliche Beobachter, der Erzähler, der Plauderer, der Bürger ... Bedeutsames aus


Digitized by Google

seinem Leben und Schaffen zwanglos in sich aufnehmen würden. Es zeigt sich nun aber, daß Wandreys Mittel gar nicht ausreichen, um eine Fülle kennzeichnender Einzelheiten unter kräftige Hauptbegriffe zu vereinigen. Voll innerer Unsicherheit bleibt er schließlich wieder an zeitlichen Ordnungen und bloßen Stofflichkeiten hängen, und wir spüren wenig von dem Mute, in die Wirklichkeiten einzubrechen. Nicht als ein Ersatz dafür kann es gelten, wenn Wandrey die Gestalt Fontanes auf einem »Urerlebnis« aufzubauen versucht. Wir verkennen nicht die grundlegende Bedeutung dieses Erlebnisses, das sich durch die Worte: Gesetz und Gnade, andeuten läßt, halten es aber nicht für statthaft, dies Erlebnis wie einen Universalschlüssel zu verwenden. Auf solche Weise werden Gestalten verflüchtigt und schematisiert, nicht monumentalisiert. Diese Neigung, die Fülle der Erscheinungen in Ein Schema zu bringen, die bei Wandrey ein Gegenhalt seiner inneren Unsicherheit ist, trägt bei zu den groben Verkennungen einiger Fontanischer Meisterwerke (Stechlin, Unwiederbringlich), worauf schon H. Maync aufmerksam gemacht hat (vgl. Lit. Echo vom 1. Febr. 1921). Freilich dürfte daran auch ein noch tiefer liegendes Gebrechen Teil haben, ein ganz eigenartiger Mangel an εὐτυχία im Gewahrwerden. Dieser offenbart sich ja schon in der ganzen Anlage des Buchs, d. h. in der starken Einschränkung des Blicks auf die Dichtwerke, weil der Verfasser glaubt, in ihnen vornehmlich die reine Substanz Fontane zu finden. Dagegen werden unter anderem die Briefe Fontanes sehr oberflächlich abgefertigt. Und doch haben sie nicht nur als Zeugnisse männlicher Selbstbesinnung, sondern auch als Äußerungen eines einzigartigen geistigen Spiel- und Plaudertriebes ihren unvergleichlichen, gar nicht minderen Wert neben den Dichtungen. Zwar darf man an sie nicht die Schraube pedantischer Richtigkeitsfragen anlegen und Fontane auf den Inhalt jedes Satzes verpflichten wollen, wie das vielfach geschehen ist. Wenn irgendwo, so gilt hier der Satz, daß der Ton die Musik macht. Dem Feinhörigen aber werden sie fast mehr als alle »Dichtungen« Fontanes vom Geiste des Verfassers verraten können. Freilich muß man sich zu ihrer Würdigung einen unbefangenen Sinn für das bewahrt haben, was heute manchmal geringschätzig das Momentan-Gegenwärtige genannt wird, für hingewehte frischeste Gedanken, Kaprice. Wie wenig wird doch Wandreys feierlicher Ernst dem wesentlichsten Zuge Fontanischen Wesens gerecht: der Grazie, launigen Beweglichkeit, leisen Schwebe zwischen Ernst und Scherz, die es nicht duldet, daß jedes Wort vollgewichtig genommen werde.

Die erwähnte Unsicherheit Wandreys zeigt sich auch in seinem Sprachgebrauch. Man beachte, wie Wandrey die Begriffe »Realismus« und »epische« Kunst verwendet. Den Begriff »Realismus« faßt er ungefähr ebenso wie z. B. O. Brahm (vgl. den Essay über G. Keller von 1883), wo er den allgemeinen Gegensatz zum »Romantischen« und »Phantastischen« bedeutet. Im Hinblick auf die Tendenzen aber, die Wandrey verfolgt, und im Zusammenhang seiner Begriffe, besitzt der übernommene Begriff keineswegs dieselbe Kraft wie bei dem Naturalisten Brahm. Das besondere Wirklichkeitsbewußtsein, das Fontanes Kunst zugrunde liegt, wird nicht hinreichend aufgedeckt. Ähnlich verhält es sich mit Wandreys Begriff vom Epischen. Es liegt mir fern, Wandrey auf einen bestimmten Begriff von vornherein festnageln zu wollen. Andreas Heusler verwendet in seinem Buche »Lied und Epos« das Wort »episch« anders als Viktor Hehn, wenn er über Goethes Hermann und Dorothea spricht. Aber beide Male ist der Begriff am Gegenstand entwickelt und besitzt charakterisierende Kraft. Wandrey gebraucht das Wort »episch« nur allzusehr in jenem ganz allgemeinen blassen Sinne, in dem wir es heute gern auf alle erzählende Prosaliteratur von einigem dichterischen Rang anwenden. Und doch soll Fontanes Kunst

Digitized by Google

in einem ausgezeichneten Sinn episch heißen. Aber weder die Worte über epische Gesinnung (S. 56) noch die über das Wachsen des epischen Werks (S. 51) sind hinreichend, um ein eigenes Kunstwesen und Ethos zu umreißen. Mir will es scheinen angesichts der großen Dichtungen unserer neueren Literatur, aus denen wir einen prägnanten Begriff des Epischen vornehmlich herleiteten, als sei es vorteilhafter, das Wort bei Fontane mehr als Mittel negativer Kennzeichnung zu verwenden. Denn nehmen wir das Wort »episch« in jenem großen Sinne, in dem G. Keller es in seinen Rezensionen Gotthelfscher Dichtungen auf Gotthelf anwendet, so ließe sich schön zeigen, daß Fontanes Kunst der Gegenpol zu diesem epischen Wesen sei. Freilich, wenn Wandrey behauptet: nirgends werde so gern, gut und oft gespeist wie bei Fontane, in unserer ganzen epischen Literatur des 19. Jahrhunderts nicht, so möchte ich glauben, daß er nicht vor Augen hatte, wie großartig und wahrhaft episch bei Jeremias Gotthelf gespeist wird. Wenn wir diesen heroisch-behaglichen Mahlzeiten beigewohnt haben, werden wir vielleicht verstehen, daß es bei Fontane alles eher als »episch« hergehe. Ein Werk wie z. B. Frau Jenny Treibel wird doch wohl immer besser als ein Kabinettstück in der Kunst des historischen »Genres« denn als eine »epische« Dichtung bezeichnet werden.

Berlin-Grunewald.

Sigrid v. d. Schulenburg.

Digitized by Google

Schriftenverzeichnis für 1920.

Zweite Hälfte.

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Lipps, Th., Ästhetik. Psychologie des Schönen und der Kunst. 2. Teil: Die ästhet. Betrachtung und die bildende Kunst. 2., mit der 1. übereinstimmende Aufl. VIII, 645 S. gr. 8°. Leipzig, Leopold Voß. 53 M.

Utitz, E., Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft. 2. Bd. Mit 12 Bildtafeln. XI, 438 S. Lex. 8°. Stuttgart, F. Enke. 60 M.

Glockner, H., Fr. Th. Vischers Ästhetik in ihrem Verhältnis zu Hegels Phänomenologie des Geistes. VI, 74 S. gr. 8°. Beiträge zur Ästhetik, begr. v. Th. Lipps u. R. M. Weber. Heft XV. Leipzig, Leopold Voß. 8 M. u. 20% T[1]).

Hecht, H., Daniel Webb. Ein Beitrag zur engl. Ästhetik des 18. Jahrh. Mit einem Abdruck der Remarks on the beauties of poetry (1762) u. einem Titelkupfer. III, 117 S. 8°. Hamburg, H. Grand. 10 M.

Glockner, H., Die ästhetische Sphäre. Das erste Kapitel einer Ästhetik. Logos. Bd. IX. S. 83—120.

Keyserling, Graf H., Philosophie als Kunst. VIII, 320 S. 8°. Darmstadt, O. Reichl. Pappbd. 60 M.

Arnold, R. F., Die Kultur der Renaissance. Gesittung, Forschung, Dichtung. 3., verb. u. verm. Aufl. 141 S. kl. 8°. Berlin, Vereinigung wiss. Verleger. 2.10 M. und 100% T. Göschen Bd. 189.

Lamprecht, K., Deutsche Geschichte. 1. Ergänzungs-Bd. Zur jüngsten Vergangenheit. 1. Bd. Tonkunst. — Bildende Kunst. — Dichtung. — Weltanschauung. 3., unveränd. Aufl. 2. Abdr. XXI, 471 S. 8°. Berlin, Weidmannsche Buchh. 12 M. u. 60% T.

Kern, O., Orpheus. Eine religionsgeschichtl. Untersuchung. Mit einem Beitrag von Josef Strzygowski, 1 Bildnis u. 2 Taf. VII, 69 S. gr. 8°. Berlin, Weidmannsche Buchh. 5 M.

Frank, E., Mathematik und Musik und der griechische Geist. Logos. Bd. IX. S. 222—259.

Trendelenburg, A., Der Humor in der Antike, ein Band zwischen Dichtung und bildender Kunst. Vortrag. 32 S. 8°. Berlin, Weidmannsche Buchh. 3 M.

Scheffler, K., Leben, Kunst und Staat. Gesammelte Essays. 2. Aufl. 170 S. gr. 8°. Leipzig, Insel-Verlag. 12 M.

Wilde, O., Ein Gespräch von der Kunst und vom Leben. Übertr. von H. Lachmann u. G. Landauer. 57 S. kl. 8°. Insel-Bücherei Nr. 318.

Minden, M., Aufstieg oder Abstieg? Ein Beitrag zur Deutung moderner Kunst. 29 S. 8°. Dresden, H. Minden. 2.25 M.

---

[1]) T = Teuerungszuschlag.

Kreitmaier, Josef S. J., Der Kampf um die neue Kunst. 34 S. Flugschriften der »Stimmen der Zeit«. 17. Heft. 1.50 M.

Hausenstein, W., Die Kunst in diesem Augenblick. 54 S. 8°. München, Hyperion-Verlag. 5.50 M. und 20 % T.

Glaser, K., Die Kunst Ostasiens. Der Umkreis ihres Denkens und Gestaltens. 2. Aufl. Mit 36 Bildtaf. VIII, 239 S. 8°. Leipzig, Insel-Verlag. Halbleinwbd. 40 M.

Umanskij, K., Neue Kunst in Rußland 1914—1919. Vorw. v. Dr. Leop. Zahn. Mit 54 Abb. VI, 72 S. mit 31 S. Abb. gr. 8°. Potsdam, G. Kiepenheuer. — München, H. Goltz. Lwbd. 50 M.

Hilberseimer, L., Von der Kunst des jungen Frankreichs. Sozialistische Monatshefte. 26. Jg. 55. Bd. S. 670—674.

Keyserling, Graf H., Das Reisetagebuch eines Philosophen. 2 Bde. 4. Aufl. XXXII, 886 S. 8°. Darmstadt, O. Reichl. Pappbd. 150 M.

Spengler, O., Der Untergang des Abendlandes. Umrisse einer Morphologie der Weltgeschichte. 1. Bd. Gestalt und Wirklichkeit. 23.—32. unveränd. Aufl. 37. bis 50. Taus. XV, 616 S. mit 3 Taf. gr. 8°. München, C. H. Beck. 36 M.

Paul, H., Aufgabe u. Methode der Geschichtswissenschaften. 57 S. gr. 8°. Berlin u. Leipzig, Vereinigung wiss. Verleger.

Grautoff, O., Der Aufgabenkreis der Kunstgeschichte. Monatshefte für Kunstwissenschaft. XIII. Jg. Bd. II. S. 310—312.

Henry, D., Die Grenzen der Kunstgeschichte. Monatshefte für Kunstwissenschaft. XIII. Jg. Bd. I. S. 91—97.

Waetzoldt, W., Die Anfänge deutscher Kunstliteratur. Monatshefte für Kunstwissenschaft. XIII. Jg. Bd. II. S. 137—153.

Ring, G., Niederländische Kunst des 15. u. 16. Jahrh. Fortschr. der Forschung 1914 bis 1918. Internationale Monatsschrift. 15. Jg. 1. Heft. Sp. 85 —96.

Urries y Azara, José Jordán de, Apuntes de Teoria de la Literatura y de las Artes. Redactados por el Catedratico J. J. de U. y A. Segunda Edición. Barcelona 1919. Imprenta Editorial Barcelonesa, S.-A. — Petrixol, 4.

Schlosser, J., Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte. 8. Heft. Die italien. Ortsliteratur. 112 S. gr. 8°. Sitzungsberichte der Ak. d. Wiss. in Wien, phil.-hist. Kl. 195. Bd. 5. Abh. 9.50 M.

2. Prinzipien und Kategorien.

Schlosser, J., Materialien zur Quellenkunde der Kunstgeschichte. 9. Heft. Die Kunstlehre des 17. u. 18. Jahrh. 114 S. gr. 8°. S.-B. der Ak. d. Wiss. in Wien, phil.-hist. Kl. 196. Bd. 2. Abh. 9.40 M.

Lenneberg, R., Kunstästhetische Grundbegriffe. Aphorismus über die Bipolarität der Kunst. 17 S. 8°. Düsseldorf, E. Ohle. 4 M.

Rothacker, E., Der Begriff des Kunstwollens. Kunstchronik und Kunstmarkt. XXXI. S. 952—955.

Weiß, Berth., Die Entwicklung in der Kunst und ihr Ende. 32 S. 8°. Berlin, M. Schildberger. 1.50 M.

Ritter, H., Kunstwerk und Kunsttheorie. Deutsche Kunst und Dekoration. Bd. 46. S. 287—290.

Duve, H., Geschmacks- und Werturteile. Grundsätzliches zur Kunstkritik. Deutsche Kunst und Dekoration. Bd. 46. S. 175/76.

Nohl, H., Stil und Weltanschauung. 126 S. 8°. Jena, Diederichs. 12 M.

Meckauer, W., Wesenhafte Kunst. Ein Aufbau. 64 S. 8°. München, Delphin-Verlag. 8 M.

Digitized by Google

Utitz, E., Das Tragische. Literar. Echo. 22. Jahrg. Heft 22. Sp. 1345—1352.

Lismann, H., Wege zur Kunst. Betrachtungen eines Malers. 109 S. gr. 8°. München, Verlag f. prakt. Kunstwissenschaft, F. Schmidt. 27 M.

Jaumann, A., Tendenziöse Kunst. Deutsche Kunst und Dekoration. Bd. 46. S. 272 bis 279.

Seger, G., Kunst und histor. Materialismus. Ein Beispiel neuer Kunstbetrachtung. 30 S. 8°. Leipzig, Leipziger Buchdr. A.-G. 2 M.

Knappeis, G., Von der Seele der Gotik. Deutsche Kunst und Dekoration. Bd. 46. S. 121—127.

Benjamin, W., Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik. 111 S. 8°. Neue Berner Abhandlungen zur Philosophie und ihrer Geschichte, herausg. v. R. Herbertz. 5. Heft. Bern, A. Francke. 10 M.

Sander, E., Die Geburt der romant. Ironie. Literar. Echo. 23. Jahr. H. 5. Sp. 257 bis 260.

Huebner, F. M., Der Expressionismus in Deutschland. Nord u. Süd 44. S. 548.

Märker, F., Lebensgefühl und Weltgefühl. Einführung in die Gegenwart und ihre Kunst. Mit 48 Abb. 92 S. gr. 8°. München, Delphin-Verlag. Pappbd. 25 M.

Hallmann, G., Das Individualitätsproblem bei Frdr. Hebbel. VIII, 74 S. gr. 8°. Beiträge zur Ästhetik. Heft XVI. Leipzig, Leop. Voß. 8 M.

Baumgarten, F. F., Das Werk Conrad Ferdinand Meyers. Renaissance-Empfinden und Stilkunst. 2., durchges. Aufl. 238 S. 8°. München, Georg Müller. 18 M. u. 30% T.

Berendsohn, W. A., Der Impressionismus Hofmannsthals als Zeiterscheinung. Eine stilkritische Studie. III, 52 S. kl. 8°. Hamburg, W. Genthe. 3.60 M.

Walzel, O., Zeitform im lyrischen Gedicht. In: Funde u. Forschungen, Festgabe für Julius Wahle. Leipzig, Insel-Verlag. S. 192—215.

Goldstein, M., Das pessimistische Drama. Literarisches Echo. 23. Jahrgang. Sp. 200—205.

Berstl, H., Das Raumproblem in der altchristl. Malerei. Mit 35 Abb. auf 32 Taf. IX, 119 S. Lex. 8°. Forschungen zur Formgeschichte der Kunst aller Zeiten und Völker, herausg. v. E. Lüthgen. 4. Bd. Bonn, K. Schröder. 20 M.

Hetzer, Th., Die frühen Gemälde des Tizian. Eine stilkritische Untersuchung. Basel, Benno Schwabe.

Pfister, O., Der psychologische und biologische Untergrund expressionistischer Bilder. Mit 12 Abb. u. 2 Taf. 185 S. 8°. Bern, E. Bircher. 15 M.

Umminger, W., Kritik der Theaterkritik. Der neue Weg 40, 9.

Pfitzner, H., Die neue Ästhetik der musikalischen Impotenz. Ein Verwesungssymptom? 4.—7. Taus. 156 S. 8°. München, Süddeutsche Monatshefte. 5 M.

Sörgel, H., Über die Fundamentalbegriffe in der bildenden Kunst. Monatshefte für Kunstwissenschaft. XIII. Jg. Bd. II. S. 309—310.

Friedländer, M. J., Der Kunstkenner. 4.—6. Taus. 41 S. 8°. Berlin, Bruno Cassirer. Kart. 7.50 M.

Langfield, H. S., The Aesthetic Attitude. Mit Abb. 287 S. 8°. New York, Harcourt, Brace and Howe.

3. Kunst und Natur.

Bölsche, W., Weltblick. Gedanken zu Natur und Kunst. 8.—13. Aufl. VIII, 351 S. gr. 8°. Dresden, C. Reißner. 12 M.

Bölsche, W., Auf dem Menschenstern. Gedanken zur Natur u. Kunst. 6.—10. Taus. XVI, 344 S. gr. 8°. Dresden, C. Reißner. 20 M.

Digitized by Google

4. Ästhetischer Eindruck.

Michel, W., Das Kunstwerk als Erlebnis. Deutsche Kunst u. Dekoration. Bd. 47. S. 149—153.

Lux, J. A., Die Kunst des Kunstempfindens. Deutsche Kunst u. Dekoration. Bd. 46. S. 314—16, 319, 326.

Keyserling, Graf H., Farben in der Kunst. Kunstwart. 33. S. 285—286.

Podestà, J., Die systematischen Grundlagen der neuen Lehre von den Farbenharmonien. In: Die Naturwissenschaften. 8. Jg. S. 756—764.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

Ackermann, F., Erlebnis und Gestaltung. Das literar. Echo. 22. Jg. Sp. 1484 bis 1487.

Hock, A., Die methodische Entwicklung der Talente u. der Genies. VIII, 204 S. Lex. 8°. Leipzig, Akadem. Verlagsgesellschaft. 18 M.

Gundolf, F., Goethe. 9., unveränd. Aufl. 19.—23. Taus. VIII, 795 S. gr. 8°. Berlin, G. Bondi. Hlwbd. 60 M.

Michel, E., Die Tragik des orphischen Dichters. Ein geistesgeschichtl. Versuch über Hölderlin. In: Das Neue Münster. Baurisse zu einer deutschen Kultur. 35 S. gr. 8°. Mainz, Matthias Grünewald-Verlag R. Knies. 6 M.

Gülzow, E., Ernst Moritz Arndt in Schweden. Neue Beiträge zum Verständnis seines Lebens und Dichtens. 28 S. gr. 8°. Greifswald, Ratsbuchh. L. Bamberg. 3 M.

Riehl, A., Friedrich Nietzsche, der Künstler und der Denker. 6. Aufl. VIII, 171 S. 8°. Frommanns Klassiker der Philosophie. Bd. 6. Stuttgart. 12 M.

Bettelheim, A., Marie v. Ebner-Eschenbachs Wirken u. Vermächtnis. XI, 338 S. mit 7 Taf. 8°. Leipzig, Quelle & Meyer. 16 M.

Chiavacci, V., Ludwig Ganghofer. Ein Bild seines Lebens u. Schaffens. 2. Aufl. 153 S. m. Titelbild u. Taf. kl. 8°. Stuttgart, A. Bonz. Pappbd. 9 M. u. 50% T.

Fechter, P., Frank Wedekind. Der Mensch u. das Werk. 174 S. mit 1 Titelbild. gr. 8°. Jena, E. Lichtenstein. 22 M.

Elster, H. M., Walter v. Molo und sein Schaffen. 279 S. mit 1 Bildnis. kl. 8°. München, A. Langen. 10 M.

Trauthan, W., Waldemar Bonsels. Eine Umrißzeichnung seiner Gedankenwelt. Als Handschrift gedruckt. 16 S. kl. 8°. Göttingen, Drucker: Hubert & Co. 1 M.

Georgika. Das Wesen des Dichters. Stefan George: Umriß seines Werkes. Stefan George: Umriß seiner Wirkung. III, 102 S. gr. 8°. Heidelberg, Weißsche Universitätsbuchh. 8.80 M.

Dostojewski, A., Dostojewski. Geschildert von seiner Tochter. Nach dem franz. Ms. d. Verf. ins Deutsche übertragen v. Frau G. Ouckama Knoop. 308 S. 8°. München, E. Reinhardt. 15 M.

Liebert, A., August Strindberg. Seine Weltanschauung und seine Kunst. 1.—3. Taus. 155 S. mit 1 Bildnis. 8°. Berlin, Sammlung Collignon, 5. Bd. 9 M.

Franck, H., August Strindbergs Werk. Der Zuschauer. I. 19.

Uhde-Bernays, H., Carl Spitzweg. Des Meisters Leben und Werk. Seine Bedeutung in der Geschichte der Münchener Kunst. 6., verm. Aufl. 8 Gravüren, 8 Farbtaf., 150 Bilder in Kunstdr. u. zahlreiche Textabb. nach Zeichnungen. gr. 8°. München, Delphin-Verlag. Pappbd. 55 M.

Digitized by Google

Golz, B., Ludwig Richter. Der Mann und sein Werk. Mit 75 Abb. 160 S. gr. 8°. Leipzig, R. Voigtländer. Pappbd. 20 M.

Feuerbach, A., Anselm Feuerbachs Briefe an seine Mutter. In e. Auswahl v. H. Uhde-Bernays. Mit biogr. Einführungen u. Wiedergaben seiner Hauptwerke. Neue Aufl. 306 S. mit 16 Taf. gr. 8°. Hpergbd. 26 M. u. 20% T. München, Kurt Wolff.

Feuerbach, A., Bilder und Bekenntnisse. Herausg. von Uhde-Bernays. Mit 25 Bildern. 52.—76. Taus. 22 S. 8°. München, Delphin-Kunstbücher, 4. Bändchen. kart. 2.25 M.

Segantini, Giovanni. Sein Leben u. seine Werke. Mit e. Einführung von Gottardo Segantini. 61 z. T. farb. Taf. u. 24 S. Text mit Abb. Lex. 8°. Hlwbd. 140 M. München, Photograph. Union.

Trud, Ger (Gertrud Isolani), Malererbe. Studie zum Lebenswerk Christian Morgensterns. 47 S. 8°. Berlin, Pfeil Verlag. 7.50 M.

Litzmann, B., Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern u. Briefen. 2 Bde. 1. Bd. 7. Aufl., 2. Bd. 6. Aufl. 1. X, 431 S. 2. V, 416 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Je 16 M. u. 40% T.

Fechner, H., Bekenntnisse deutscher Künstler. Mit Beiträgen v. Waldemar Bonsels u. a. 96 S. gr. 8°. Leipzig, C. Vieweg. 7.50 M.

2. Anfänge der Kunst.

Verworn, M., Die Anfänge der Kunst. Ein Vortrag. 2. Aufl. Mit 32 Abb. im Text u. 3 Taf. 76 S. 8°. Jena, G. Fischer. 8 M.

3. Tonkunst, Bühnenkunst, Tanz.

Hauer, J., Vom Wesen des Musikalischen. 66 S. mit Fig. u. 4 S. Abb. gr. 8°. Wien, Waldheim-Eberle. 7 M.

Prüfer, A., Musik als tönende Faustidee. 68 S. gr. 8°. Leipzig, Steingräber-Verlag. 3 M.

Löwenstein, P., Der Geist der Aufklärungsbewegung in der Musik. 52 S. kl. 8°. Diss. Bonn.

Dickhoff, E. u. Bader, G., Die Welt der Töne. Einführung in das Musikverständnis u. die Musikgeschichte. XV, 442 S. gr. 8°. Berlin, C. A. Schwetschke & Sohn. 24.50 M.

Schünemann, G., Über die Beziehungen der vergleichenden Musikwissenschaft zur Musikgeschichte. Archiv für Musikwissenschaft. 2. Jg. 2. Vierteljahrsheft.

Einstein, A., Geschichte der Musik. 2. Aufl. 132 S. kl. 8°. Aus Natur u. Geisteswelt. 438. Bändchen. Teubner. kart. 2.80 M. u. 100% T.

Riemann, H., Handbuch der Musikgeschichte. 1. Bd. 2. Teil: Die Musik des Mittelalters (bis 1450). 2. Aufl. Mit 1 Melodietaf. IV, 374 S. gr. 8°. 20 M. u. 40% T.

Riemann, H., Dasselbe. 2. Bd. 1. Teil: Das Zeitalter der Renaissance (bis 1600). 2., durchges. Aufl. VI, 513 S. mit 2 Taf. gr. 8°. 32 M. u. 40% T. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Kretzschmar, H., Einführung in die Musikgeschichte. 82 S. gr. 8°. Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen. Herausg. v. H. Kretzschmar. Leipzig. Breitkopf & Härtel. 6 M. u. 40% T.

Pfordten, H. von der, Deutsche Musik auf geschichtlicher u. nationaler Grundlage dargestellt. 2., durchges. Aufl. VIII, 342 S. gr. 8°. Leipzig, Quelle & Meyer. Pappbd. 30 M.

Digitized by Google

Becking, G., Die Musikgeschichte in Spenglers ›Untergang des Abendlandes‹. Logos. Bd. IX. S. 284—295.

Krehl, St., Theorie der Tonkunst u. Kompositionslehre. 1. Teil: Allgemeine Musiklehre. 256 S. gr. 8°. Berlin, Vereinigung wiss. Verleger. 20 M.

Leichtentritt, H., Musikalische Formenlehre. VII, 154 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 7.50 M. u. 40 % T.

Halm, H., Harmonielehre. Neudruck. 128 S. und 31 S. Musikbeilagen. kl. 8°. Göschen Bd. 120.

Louis, R. u. Thuille, L., Harmonielehre. 7. Aufl. XV, 424 S. 8°. Stuttgart, C. Grüninger Nachf. 18 M. u. 20 % T.

Riemann, H., Handbuch der Harmonielehre. 7. Aufl. XIX, 234 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 8 M. u. 40 % T.

Schumann, R., Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. Herausg. von Dr. H. Simon. Neue Aufl. 1. u. 2. Bd. 248 u. 254 S. kl. 8°. Reclam Nr. 2472 bis 2473a u. 2561—2562a.

Friedrichs, E., Aus dem Leben deutscher Musiker. Biographien der Großmeister deutscher Tonkunst. Mit 14 Porträts auf Taf. u. 1 Titelbilde. 2., um musikästhet. u. geschichtl. Zusätze vermehrte Aufl. 4.—6. Taus. XX, 230 S. 8°. Braunschweig, H. Wollermann. Pappbd. 20 M.

Grunsky, K., Das Christus-Ideal in der Tonkunst. Mit 11 Vollbildern in Tonätzung u. 3 Notenbeil. VII, 160 S. kl. 8°. Die Musik. Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen. Bd. 37 u. 38. Leipzig, C. F. W. Siegel. Pappbd. je 3 M. u. 50 % T.

Schmitz, E., Das Madonnen-Ideal in der Tonkunst. Mit 7 Vollbildern in Tonätzung u. 5 Notenbeil. VII, 122 S. kl. 8°. Die Musik. Sammlung illustrierter Einzeldarstellungen. Bd. 36. Leipzig, C. F. W. Siegel. Pappbd. 3 M. u. 50 % T.

La Mara, Joseph Haydn. Neubearb. Einzeldr. aus den Musikal. Studienköpfen. 7. Aufl. Unveränd. Abdr. der neubearb. 6. Aufl. 72 S. mit 1 Bildnis. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 3.50 M. u. 40 % T.

Krebs, K., Haydn. Mozart. Beethoven. 3. Aufl. 11.—15. Taus. Mit 4 Bildnissen auf Taf. 123 S. kl. 8°. Aus Natur u. Geisteswelt. 92. Bändchen. 3.50 M. u. 100 % T.

Mozart, Leopold, Reise-Aufzeichnungen 1763—1771. 27 faksimilierte handschriftliche Blätter. Im Auftrage des Mozarteums zu Salzburg zum ersten Male vollständig herausg. u. erläutert von Dr. Arthur Schurig. Mit 1 Bildnisse Leopold Mozarts u. 1 Mozart-Ikonographie. 109 S. Lex. 8°. Dresden, O. Laube. Pappband 50 M.

Ernest, G., Beethoven. Persönlichkeit, Leben u. Schaffen. Mit 5 Bildnissen u. 1 Schriftprobe. VII, 592 S. gr. 8°. Berlin, G. Bondi. 25 M.

Nohl, L., Beethoven. Musikerbiographien 2. Bd. Neue Aufl. 123 S. kl. 8°. Leipzig, Reclam Nr. 1181. 1181 a.

La Mara, Beethoven u. die Brunsviks. Nach Familienpapieren aus Therese Brunsviks Nachlaß herausg. Mit 8 Bildbeil. u. 1 Handschriften-Nachbildung. 93 S. 8°. Leipzig, C. F. W. Siegel. Pappbd. 6 M. u. 100 % T.

Conrad, O., Beethoven und Michelangelo. Zum 150. Geburtstag Beethovens (17. Dez). Konservative Monatsschrift. 78. Jg. S. 146—151.

La Mara, Carl Maria von Weber. Neubearb. Einzeldr. aus den Musikal. Studienköpfen. 12. Aufl. 66 S. mit 1 Bildnis. kl. 8°. Leipzig. Breitkopf & Härtel. 3.50 M. u. 40 % T.

Kapp, J., Meyerbeer. 1.—5. Aufl. 192 S. gr. 8°. Berlin, Schuster & Loeffler. 20 M.

Heuberger, R., Franz Schubert. 3. Aufl., durchges. u. ergänzt v. Prof. Dr. H. Frei-

Digitized by Google

herr von der Pfordten. 118 S. mit Abb., Faks. u. Taf. Lex. 8°. Berühmte Musiker. 14. Bd. Berlin, Schles. Verlagsanstalt. Pappbd. 42 M.

Pfordten, H. Freiherr von der, Franz Schubert und das deutsche Lied. 2., durchges. Aufl. VIII, 153 S. kl. 8°. Wissenschaft u. Bildung 130. Bd. Leipzig, Quelle & Meyer. Pappbd. 5 M. u. 50 % T.

Pfordten, H. Freiherr von der, Robert Schumann. 140 S. kl. 8°. Wissenschaft u. Bildung 157. Bd. Leipzig, Quelle & Meyer. Pappbd. 5 M. u. 50 % T.

Schmitz, A., Die ästhetischen Anschauungen Robert Schumanns in ihren Beziehungen zur romantischen Literatur. Zeitschrift für Musikwissenschaft. 3. Jg. Heft 2. S. 111—118.

Leichtentritt, H., Friedrich Chopin. 2, verb. Aufl. 134 S. mit Abb., Faks. u. Taf. Lex. 8°. Berühmte Musiker. 16. Bd. Berlin, Schlesische Verlagsanstalt. Pappbd. 42 M.

La Mara, Felix Mendelssohn. Neubearb. Einzeldr. aus den Musikalischen Studienköpfen. 12. Aufl. 50 S. mit 1 Bildnis. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 3.50 M. u. 40 % T.

Brahms, J., Briefwechsel. 14. Bd. Johannes Brahms im Briefwechsel mit Breitkopf & Härtel, Bartolf Senf, J. Rieter-Biedermann, C. F. Peters, E. W. Fritzsch u. Robert Lienau. Herausg. v. Wilh. Altmann. XLIII, 341 S. 8°. Berlin, Deutsche Brahms-Gesellschaft. 28 M.

Niemann, W., Brahms. 1.—10. Aufl. 437 S. gr. 8°. Berlin, Schuster & Loeffler. 25 M. u. 25 % T.

Meyer, Wilh., Charakterbilder großer Tonmeister. Persönliches und Intimes aus ihrem Leben u. Schaffen. 3. Bd. Liszt. Wagner. Mit 10 Abb. IV, 194 S. 8°. Bielefeld, Velhagen & Klasing. Pappbd. 10 M. u. 80 % T.

Meyer, Wilh., Dasselbe. 4. Bd. Chopin. Brahms. Bruckner. Reger. Zerstreute Blätter. Mit 9 Abb. auf Taf. IV, 218 S. 8°. Bielefeld, Velhagen & Klasing. Pappbd. 10 M. u. 80 % T.

La Mara, Franz Liszt. Neubearb. Einzeldr. aus den Musikal. Studienköpfen. 13. Aufl. 78 S. mit 1 Bildnis. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 3.50 M. u. 40 % T.

Röckl, S., Ludwig II. und Richard Wagner. 2. Teil. Die Jahre 1866—1883. III, 226 S. 8°. München, C. H. Beck. Pappbd. 18 M.

Schmid-Dresden, O., Richard Wagner. Gedanken über seine Ideale u. seine Sendung. Musikalisches Magazin. 66. Heft. 19 S. Langensalza, H. Beyer & Söhne. 1.35 M.

La Mara, Richard Wagner. Neubearb. Einzeldr. aus den Musikal. Studienköpfen. 13. Aufl. 97 S. mit 1 Bildnis. kl. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 3.50 M. u. 40 % T.

Kurth, E., Romantische Harmonik und ihre Krise in Wagners »Tristan«. XVI, 541 S. gr. 8°. Bern, P. Haupt. 32 M.

Morold, M., Anton Bruckner. Mit 1 Bildnis. 55 S. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 3.50 M. u. 40 % T.

La Mara, Anton Rubinstein. Neubearb. Einzeldr. aus den Musikal. Studienköpfen. 9. Aufl. 59 S. mit 1 Bildnis. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 3.50 M. u. 40 % T.

Morold, M., Hugo Wolf. Mit 1 Bildnis. 2. Aufl. 44 S. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 3.50 M. u. 40 % T.

Mengelberg, C. R., Das Mahler-Fest, Amsterdam, Mai 1920. Vorträge und Berichte. Veröffentlichung des Mahler-Bundes. 71 S. mit 2 Bildnissen. gr. 8°. Wien, Universal-Edition. 2 M. u. 200 % T.

Grabner, H., Regers Harmonik. VIII, 48 S. gr. 8°. In: Max Reger. Eine Samm-

Digitized by Google

lung v. Studien aus dem Kreise seiner persönl. Schüler, herausg. v. Rich. Würz. 1. Heft. München, O. Halbreiter. 8 M.

Schumann, W., Zu Hans Pfitzners Musikästhetik. Kunstwart. 34. Jahr. Heft 1. S. 28—32.

Chop, M., E. N. v. Reznicek, sein Leben und seine Werke. Eine biogr. Studie. 93 S. mit Titelbild. gr. 8°. Wien, Universal-Edition. Pappbd. 1 M. u. 100 % T.

Holl, M., Rudi Stephan. Studie zur Entwicklungsgeschichte der Musik am Anfang des 20. Jahrh. 38 S. mit 2 Taf. Lex. 8°. Saarbrücken, Gebr. Hofer. 8 M.

Segnitz, E., Arthur Nikisch. 47 S. 8°. Leipzig, S. Rabinowitz. 4 M.

Cohn, A. W., H. Riemann als Systematiker der Musikwissenschaft. Zeitschrift für Musikwissenschaft. 3. Jg. 1. Heft. S. 46—50.

Bie, O., Die Oper. 5.—7., verm. u. ergänzte Aufl. Mit 133 Abb. u. 11 handkolor. Taf. 576 S. Lex. 8°. Berlin, S. Fischer. Lwbd. 125 M.

Bukofzer, M., Vom Erleben des Gesangstones. 49 S. gr. 8°. S.-A. aus Passow und Schäfer, Beiträge zur Anatomie, Physiologie, Pathologie u. Therapie des Ohres, der Nase u. des Halses. Bd. 15.

Steinitzer, M., Meister des Gesangs. 1.—8. Aufl. 230 S. 8°. Berlin, Schuster & Loeffler. 10 M.

Martienssen, F., Die echte Gesangskunst. Dargest. an Joh. Messchaert. 2. Aufl. des Buches: Johannes Messchaert. 104 S. mit 1 Abb. 8°. Berlin, B. Behrs Verlag. 6.50 M.

Findeisen, K. A., Klaviergeschichten. Einführungen in ein volkstüml. Verständnis der Musik. Mit Bildschmuck nach alten Stichen und nach Zeichnungen von Albrecht Dürer, Ludwig Richter, Rud. Schäfer. 184 S. 8°. Leipzig, Dürrsche Buchh. Pappbd. 22.50 M.

Wasielewski, W. J. v., Die Violine und ihre Meister. 6., verm. Aufl. XVI, 700 S. mit Abb. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 36 M. u. 40 % T.

Sommer, H., Die Laute in ihrer musikgeschichtl., kultur- u. kunsthistor. Bedeutung. Eine Bildmonographie. Mit 134 Abb. 88 S. u. 96 S. Abb. gr. 8°. Berlin, A. Köster. Pappbd. 30 M.

Höckner, H., Die Individualisierung der Spieler. Eine ästhet. Betrachtung zur Hausmusik. 16 S. gr. 8°. Musikalische Kultur. 2. Heft. Wolfenbüttel, J. Zwißler. 3.50 M.

Abert, H., Über Aufgaben und Ziele der musikal. Biographie. Archiv für Musikwissenschaft. 2. Jg. 3. Heft.

Hohenemser, R., Leo Tolstoj und die Musik. Zeitschrift f. Musikwissenschaft II S. 655—665.

Die Neugestaltung der Musik-Akademie. 59 S. gr. 8°. Wien. S.-A. aus dem Jahresbericht der Staats-Akademie f. Musik u. darstellende Kunst in Wien f. das Studienjahr 1918/19.

Bremers Handlexikon der Musik. Eine Enzyklopädie der Tonkunst. Neu herausg. von B. Schrader. 4. Aufl. der neuen Ausg. 539 S. kl. 8°. Reclam Nr. 1681—1686.

Denkschrift zu den Meisteraufführungen Wiener Musik. Veranstaltet von der Gemeinde Wien 26. V. — 13. VI. 1920. Herausg. im Auftrage der Gemeinde Wien von D. J. Bach. 87 S. mit Abb. u. 13 Taf. Lex. 8°. Wien, Staatsdruckerei. 50 M.

Winds, A., Das Theater. Einblicke in sein Wesen. 244 S. 8°. Dresden, H. Minden. 11.20 M.


Digitized by Google

Rosenthal, F., Die heutigen Möglichkeiten des Theaters. Literar. Echo. 23. Jg. 4. Heft. Sp. 193—196.

Lebede, H., Das deutsche Theater, seine Entwicklung u. seine Bedeutung für die Gegenwart. VIII, 76 S. 8°. Schriften der Volkshochschule. 1. Bd. 10. Heft. Würzburg, Kabitzsch & Mönnich. 4 M.

Gerst, W. C., Das Theater der Kulturgemeinschaft. 11 S. kl. 8°. 3. Heft der Bundesschriften des Bühnen-Volks-Bundes. Innsbruck. 1.20 M. u. 30 % T.

Eckardt, J., Die christl. Gemeinschaftsbühne, herausg. vom Bühnenvolksbund. 20 S. 8°. Frankfurt. 2.40 M.

Bieber, M., Die Denkmäler zum Theaterwesen im Altertum. Mit 142 Abb. im Text u. 109 Taf. V, 212 S. Lex. 8°. Berlin, Vereinigung wiss. Verleger. Hlwbd. 190 M.

Bulthaupt, H., Dramaturgie des Schauspiels. 2. Bd. Shakespeare. 11. Aufl. IX, 512 S. 8°. Oldenburg, Schulzesche Hofbuchdr. 18 M.

Köster, A., Die Meistersingerbühne des 16. Jahrh. Ein Versuch des Wiederaufbaus. V, 111 S. gr. 8°. Halle, M. Niemeyer. 20 M.

Payer v. Thurn, R., Joseph II. als Theaterdirektor. Ungedruckte Briefe u. Aktenstücke aus den Kinderjahren des Burgtheaters, gesammelt und erläutert. 94 S. mit 6 Taf. gr. 8°. Wien, L. Heidrich. Pappbd. 25 M.

Minor, Jacob, Aus dem alten u. neuen Burgtheater. Mit einem Begleitwort v. Hugo Thimig. VII, 258 S. mit 15 Bildnissen. gr. 8°. Wien, Amalthea-Verlag. Amalthea-Bücherei Bd. 16 u. 17. 28 M.

Brandt, H., Goethes Faust auf der kgl. sächs. Hofbühne zu Dresden. Ein Beitrag zur Theaterwissenschaft. XVI, 279 S. gr. 8°. Germanische Studien 8. Heft. Berlin, E. Ebering. 24 M.

Thormann, W. E., Karl Immermann u. die Düsseldorfer Musterbühne. 16 S. kl. 8°. Bundesschriften des Bühnen-Volks-Bundes. 1. Heft. Innsbruck, Verlagsanstalt Tyrolia. 1.20 M. u. 30 % T.

Jacobs, M., Ibsens Bühnentechnik. 209 S. gr. 8°. Dresden, Sibyllenverlag. 18 M.

Der Schauspieler. Eine Monographiensammlung. Herausg. von Otto Zoff, von Bd. 5 ab von H. Jhering, Berlin, E. Reiß. 1. u. 2. Bd. Bab, J., Friedrich Kayßler. Mit 10 Bildern. 95 S. kl. 8°. Pappbd. 9.50 M. — 3. Bd. Jhering, H., Albert Bassermann. Mit 6 Bildern. 46 S. kl. 8°. — 4. Bd. Thies, F., Lucie Höflich. Mit 6 Bildern. 48 S. kl. 8°. — 5. Bd. Faktor, E., Alexander Moissi. Mit 6 Bildern. 43 S. kl. 8°. — 6. Bd. Jakobs, M., Paul Wegener. Mit 10 Bildern. 48 S. kl. 8°. — 7. Bd. Bie, O., F. Massary. Mit 10 Bildern. 47 S. kl. 8°. Bd. 3—7 je 7.50 M.

Ott, R., Die Organisation im Film- und Theaterbetrieb. 241 S. 8°. Berlin, Verlag der Lichtbild-Bühne. 20 M.

Richter, Hans, Der Spielfilm. Ansätze zu einer Dramaturgie des Films. 125 S. kl. 8°. Berlin, Hans Herm. Richter. 6 M.

Lange, K., Das Kino in Gegenwart und Zukunft. X, 373 S. Lex. 8°. Stuttgart, F. Enke. 60 M.

Bergen, R., Der Tanz als Kunstform und Spiegel gesellschaftlicher Kultur. Im Anh.: Tanzbeschreibungen. 48 S. 8°. Innsbruck, Innsbrucker Buchdr. u. Verl.-Anstalt. 3.50 M.

Luserke, M., Über die Tanzkunst. 36 S. 8°. Lauenburg, A. Saal. 5 M.

Schnackenberg, Ballett und Pantomime. 22 farb. Taf. mit einer Einlage von A. v. Gleichen-Rußwurm. 7 S. 51 × 39 cm. München, Georg Müller. In Hlw.-Mappe 300 M. u. 30 % T.

Digitized by Google

Laban, R. v., Die Welt des Tänzers. 5 Gedankenreigen. 263 S. mit 19 Taf. Lex. 8°. Stuttgart, Heilbronn, W. Seifert. 67 M.

Thieß, F., Der Tanz als Kunstwerk. Studien zu einer Ästhetik der Tanzkunst. Mit 24 Kupferdr.-Taf. 2., verb. Aufl. 6.—10. Taus. 125 S. gr. 8°. München, Delphin-Verlag. Pappbd. 37 M.

Winther, F. H., Lebendige Form. Rhythmus u. Freiheit in Gymnastik, Sport u. Tanz. 24 S. u. 30 S. mit 34 Abb. 8°. Karlsruhe, G. Braunsche Hofbuchdr. 15 M.

Giese, F. u. Hagemann, H., Weibliche Körperbildung und Bewegungskunst nach dem System Mensendieck. Mit 80 Abb. V, 169 S. u. Anhang. kl. 8°. München, F. Bruckmann A.-G.

4. Wortkunst.

Tumarkin, A., Dichtung u. Weltanschauung. Logos. Bd. VIII. S. 195—216.

Edschmid, K., Die doppelköpfige Nymphe. Aufsätze über die Literatur und die Gegenwart. 239 S. 8°. Berlin, Paul Cassirer. 15 M.

Huebner, F. M., Europas neue Kunst und Dichtung. In Verbindung mit Dirk Coster, Paul Colin, Douglas Goldring, Romano Guarnieri 95 S. gr. 8°. Berlin, E. Rowohlt. 10 M.

Wittner, O., Deutsche Literaturgeschichte vom westfäl. Frieden bis zum Ausbruch des Weltkrieges. 1. Bd. III, 411 S. gr. 8°. Dresden, Caden & Co. 30 M.

Walzel, O., Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod. 2. Aufl. 6.—10. Taus. XIV, 527 S. gr. 8°. Berlin, Askan. Verlag. Hlwbd. 45 M.

Soergel, A., Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte. 10. Aufl. 40.—42. Taus. Mit 345 Abb. XII, 892 S. gr. 8°. Leipzig, R. Voigtländer. Hlwbd. 50 M.

Soergel, A., Die deutsche Dichtung der letzten 30 Jahre. Leitsätze und Streitsätze, Wege und Ziele. 34 S. 8°. Quellenbücher der Volkshochschule, herausg. von der Volkshochschule Thüringen. 6. Heft. Langensalza, H. Beyer & Söhne. 1.50 M.

Schön, F., Geschichte der deutschen Mundartdichtung. 1. Teil: Vom Ende des 16. Jahrh. bis zu den niederdeutschen Klassikern. 67 S. gr. 8°. Freiburg i. B., F. E. Fehsenfeld. 6 M.

Maderno, A., Die deutschösterreich. Dichtung der Gegenwart. 1.—5. Taus. VIII, 328 S. mit Bildnissen. gr. 8°. Leipzig, Th. Gerstenberg. 16 M.

Hamburger, M., Vom Organismus der Sprache u. von der Sprache des Dichters. Zur Systematik der Sprachprobleme. VII, 189 S. gr. 8°. Leipzig, F. Meiner. 26 M.

Ermatinger, E., Die deutsche Lyrik in ihrer geschichtl. Entwicklung von Herder bis zur Gegenwart. Leipzig, Teubner. 1. Teil: Von Herder bis zum Ausgang der Romantik. VI, 444 S. gr. 8°. 14 M. u. 100% T. — 2. Teil: Vom Ausgang der Romantik bis zur Gegenwart. 311 S. gr. 8°. 10 M. u. 100% T.

Bab, J., Die deutsche Kriegslyrik 1914—1918. Eine krit. Bibliographie. 180 S. gr. 8°. Stettin, Norddeutscher Verlag f. Literatur und Kunst. Pappbd. 12 M.

Bab, J., Neue deutsche Lyrik. Literar. Echo. 22. Jg. Sp. 1426—1437.

Selver, P., Die zeitgenössische Lyrik in England. Literar. Echo. 22. Jg. Sp. 1421—1426.

Bethe, E., Griechische Lyrik. 104 S. kl. 8°. Aus Natur u. Geisteswelt. 736. Bdch. Leipzig, Teubner.

Glaser, R., Zur Lyrik des Catull. Konservative Monatsschrift. 77. Jg. S. 713—721 u. 744—748.

Scherrer, E., Das Problem der anschaulichen Gestaltung in der Lyrik. Archiv f. d. gesamte Psychologie. Bd. 40. S. 147—192.

Beyer, P., Über Vokalklangprobleme und Vokalsymbolismus in der neueren


Digitized by Google

deutschen Lyrik. In der Festschrift für Berthold Litzmann, herausg. v. C. Enders. Bonn 1920. S. 132—175.

Fischli, A., Über Klangmittel im Vers-Innern, aufgezeigt an der Lyrik Eduard Mörikes. 50 S. gr. 8°. In: Sprache u. Dichtung. Forschungen zur Linguistik u. Literaturwiss., herausg. v. H. Maync u. S. Singer. 23. Heft. Bern, A. Francke. 3 Fr.

Fries, A., Beobachtungen zu Wildenbruchs Stil u. Versbau. 20 S. gr. 8°. Germanische Studien. 10. Heft. 3 M.

Leumann, E., Neue Metrik. 1. Teil. VIII, 67 S. gr. 8°. Berlin, Vereinigung wiss. Verleger. 6 M.

Hölscher, G., Arabische Metrik. S.-A. aus der Zeitschrift der deutschen morgenländischen Gesellschaft. 74. Bd. S. 359—416. 3 M.

Dyroff, A., Die Handlung im Drama. 16 S. kl. 8°. Bundesschriften des Bühnen-Volks-Bundes 2. Heft. Innsbruck. 1.20 M. u. 30% T.

Lukács, G., Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. 170 S. 8°. Berlin, Paul Cassirer. 12 M.

Liepe, W., Elisabeth v. Nassau-Saarbrücken. Entstehung u. Anfänge des Prosaromans in Deutschland. XVI, 277 S. gr. 8°. Halle, M. Niemeyer. 24 M.

Rhode, R., Jean Pauls Titan-Untersuchungen über Entstehung, Ideengehalt und Form des Romans. VIII, 179 S. gr. 8°. Palaestra Nr. 105. Berlin, Mayer & Müller. 25 M.

Mielke-Homann, Der deutsche Roman des 19. u. 20. Jahrh. 6. Aufl. XVI, 530 S. gr. 8°. Dresden, C. Reißner. 25 M.

Maync, H., Der deutsche Frauenroman des 18. Jahrh. Literar. Echo. 22. Jg. 19. Heft Sp. 1171—1175.

Keim, H., Tat u. Leben als Problem in der Literatur der Gegenwart. Festschrift für Berthold Litzmann. Bonn 1920. S. 442—469.

Schlemmer, H., Staat und Mensch im Spiegel der neueren deutschen Dichtung. 72 S. kl. 8°. Berlin-Steglitz, Ev. Preßverband f. Deutschland. 4.75 M.

Brombacher, K., Der deutsche Bürger im Literaturspiegel von Lessing bis Sternheim. 146 S. 8°. München, Musarion-Verlag. 7 M.

Roeder v. Diersburg, E. Freiin, Komik und Humor bei Geiler v. Kaisersberg. VIII, 120 S. gr. 8°. Germanische Studien. 9. Heft. Berlin, E. Ebering. 20 M.

Gebhard, A., Die Briefe und Predigten des Mystikers Heinr. Seuse, gen. Suso, nach ihren weltl. Motiven u. dichterischen Formeln betrachtet. Ein Beitrag zur deutschen Literatur- u. Kulturgeschichte des 14. Jahrh. XII, 272 S. gr. 8°. Berlin, Vereinigung wiss. Verleger. 20 M.

Vogt-Terhorst, A., Der bildliche Ausdruck in den Predigten Johann Taulers. VI, 171 S. gr. 8°. Germanistische Abhandlungen, begr. v. Karl Weinhold, herausg. v. F. Vogt. 51. Heft. 16 M.

Schön, Erh., Unterweisung der Proportion u. Stellung der Possen. Nürnberg 1542. In getreuer Nachbildung herausg. Mit einer Einführung von Leo Baer. X, 45 S. mit Abb. u. 3 Taf. 8°. Frankfurt, J. Baer & Co. Pappbd. 50 M.

Rolland, R., Die Wahrheit in dem Werke Shakespeares. Aus dem Franz. übers. von H. Szász. 51 S. 8°. Berlin, Paul Cassirer. 4 M.

Landauer, G., Shakespeare. Dargestellt in Vorträgen. Im letztwilligen Auftr. d. Verf. herausg. v. Martin Buber. 2 Bde. VII, 352 S. u. 395 S. 8°. Frankfurt a. M., Rütten & Loening. 60 M.

Großmann, R., Spanien und das elisabethanische Drama. Abhandlungen der hamburg. Univ. aus dem Gebiet der Auslandskunde. 4. Bd. Reihe B. 3. Bd. VII, 138 S. Lex. 8°. Hamburg, L. Friederichsen & Co. 15 M.

Digitized by Google

Croce, Benedetto, Corneille. I. Criticà della criticà. — II. L'ideale del Corneille. — III. Meccanicità della tragedia corneliana. — IV. La poesia del Corneille. In: La Criticà, Anno XVIII fasc. I. Napoli. pag. 1—64.

Aronstein, Ph., John Donne als Dichter. Ein Beitrag zur Kenntnis der engl. Renaissance. 101 S. gr. 8°. Halle, M. Niemeyer. S.-A. aus der Zeitschrift Anglia 44, 2. 12 M.

Wagner, Albert M., Heinrich Wilhelm v. Gerstenberg und der Sturm und Drang. 1. Bd. Gerstenbergs Leben, Schriften und Persönlichkeit. VIII, 208 S. gr. 8°. Heidelberg, Carl Winter. 7 M. u. 50 % T.

Ineichen, A., Die Weltanschauung Jeremias Gotthelfs. 228 S. gr. 8°. Erlenbach bei Zürich, E. Rentsch. 22 M. u. 30 % T.

Kühnemann, E., Schiller. 6., durchges. Aufl., 16.—19. Taus. XVI, 558 S. 8°. München, C. H. Beck. Hlwbd. 40 M.

Ludwig, E., Goethe. Geschichte eines Menschen. Bd. 1, 2, 3. 1.—7. Aufl. 1. XIV, 415 S. mit Taf. 2. V, 352 S. mit Taf. 3. V, 483 S. mit Taf. 8°. Stuttgart, Cotta. 23, 20, 26 M.

Croce, Benedetto, Goethe. Mit Genehmigung des Verf. verdeutscht v. Julius Schlosser. XVI, 144 S. mit 1 Bildnis. gr. 8°. Amalthea-Bücherei Bd. 14. Wien, Amalthea-Verlag. 18 M.

Lienhard, F., Einführung in Goethes Faust. 5. Aufl. kl. 8°. Wissenschaft und Bildung. 116. Bd. 5 M. u. 50 % T.

Goethe, Joseph. Goethes erste große Jugenddichtung wieder aufgefunden und zum 1. Male herausg. v. Prof. Dr. P. Piper. Faks.-Ausg. XXX, 222 S. mit 6 Taf. 8°. Hamburg, W. Gente. Pappbd. 50 M.

Goethes Faust. Der Tragödie 1. Teil mit Zeichnungen von Peter Cornelius. Eingeleitet von Dr. Alfred Kuhn. XV, 190 S. mit 15 aufgeklebten Taf. Lex. 8°. Berlin, Dietrich Reimer. Hlwbd. 60 M.

Kämpfer, A. H., Ein Führer durch Goethes Faust 1. u. 2. Teil. 72 S. gr. 8°. Halle, Buchh. d. Waisenhauses. 3.60 M. u. 50 % T.

Straub, Lorenz, Kurzgefaßter Führer durch Goethes Faustdichtung. 1. u. 2. Teil. IV, 189 S. 8°. Stuttgart, Strecker & Schröder. 10 M.

Trojan, O., Ferdinand Avenarius und Goethes Faust. 21 S. gr. 8°. Leipzig, H. Alberti. 2 M.

Bertram, E., Nietzsches Goethebild. In der Festschrift für Berthold Litzmann, herausg. von C. Enders. Bonn. S. 318—361.

Wolff, Max. J., Zu Gundolfs »Goethe«. Internat. Monatsschrift. Jg. 15. Heft 2. Sp. 177—194.

Schurig, H., Lebensfragen in unserer klass. Dichtung. IV, 251 S. 8°. Leipzig, Teubner. Aus Weimars Vermächtnis. 2. 7.50 M. u. 100 % T.

Haym, R., Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes. 4. Aufl. besorgt v. O. Walzel. XII, 994 S. gr. 8°. Berlin, Weidmannsche Buchh. 30 M.

Huch, R., Die Romantik. 2 Bde. 1. Bd. Blütezeit der Romantik. 10. u. 11. Aufl. VII, 391 S. 2. Bd. Ausbreitung und Verfall der Romantik. 8. u. 9. Aufl. V, 369 S. Leipzig, H. Haessel. 45 M.

Schleiermacher, Friedr., Vertraute Briefe über Friedrich Schlegels Lucinde Mit einem Vorwort Gutzkows neu herausg. und eingeleitet von W. Hirschberg. 144 S. 8°. Weimar, M. Biewald. Weimardrucke. Pappbd. 80 M.

Mausolf, W., E. T. A. Hoffmanns Stellung zu Drama u. Theater. 142 S. gr. 8°. Germanische Studien, 7. Heft. Berlin, E. Ebering. 15 M.

Digitized by Google

Reitz, E., E. T. A. Hoffmanns Elixiere des Teufels u. Cl. Brentanos Romanzen vom Rosenkranz. 106 S. mit 5 Tab. 8°. Bonn, Rhenania-Druckerei. Phil. Diss. d. Univ. Freiburg (Schweiz). 4 M.

Hankamer, P., Zacharias Werner. Ein Beitrag zur Darstellung des Problems der Persönlichkeit in der Romantik. VII, 346 S. gr. 8°. Bonn, F. Cohen. 20 M.

Smekal, R., Grillparzer u. Raimund. Funde u. Studien. 253 S. 8°. Mit 15 Bildbeilagen. Wien, C. Barth. Pappbd. 15 M.

Nikolaus Lenaus geistiges Vermächtnis. Gesichtet und eingeleitet von A. Trebitsch. 306 S. 8°. Berlin, Antaios-Verlag. Pappbd. 15 M.

Bischoff, H., Nikolaus Lenaus Lyrik, ihre Geschichte, Chronol. und Textkritik. Gekr. Preisschrift. 1. Bd. Geschichte der lyrischen Gedichte von N. Lenau. XVI, 815 S. Lex. 8°. Berlin, Weidmannsche Buchh. 80 M.

Schneider, H., Uhlands Gedichte u. das deutsche Mittelalter. VI, 130 S. gr. 8°. Palästra 134. Berlin, Mayer & Müller. 16 M.

Ermatinger, E., Gottfried Kellers Leben, Briefe u. Tagebücher. 1. Bd. Gottfried Kellers Leben. Mit Benutzung von Jakob Baechtolds Biographie dargest. Mit 1 Bildnis. XII, 677 S. gr. 8°. 4. u. 5. Aufl. Stuttgart, J. G. Cotta. 27 M.

Reinhold, C. F., Heinrich Heine. 426 S. mit 1 Bildnis. 8°. Berlin, Ullstein. Pappband 10 M.

Heine, H., Die Harzreise. Mit Kupfern nach Ludwig Richter. 131 S. 8°. München, H. A. Wiechmann. Pappbd. 20 M.

Fischer, W., Max Dauthendey als Dramatiker. Literar. Echo. 22. Jg. Heft 22. Sp. 1352—1362.

Federn, E., Friedrich Hebbel. Mit 18 Bildern auf Taf. 348 S. 8°. München, Delphin-Verlag. Pappbd. 31 M.

Meinck, E., Richard Wagners Dichtung Der Ring des Nibelungen aus der Sage neu erläutert. 2. Teil: Die Walküre. 89 S. kl. 8°. 6 M. 3. Teil: Siegfried. 114 S. kl. 8°. 7 M. Liegnitz, J. H. Burmeister.

Pfordten, H. Freiherr von der, Richard Wagners Bühnenwerke in Handlung und Dichtung nach ihren Grundlagen in Sage u. Gesch. dargestellt. Der Buchausgabe 7., durchges. Aufl. VII, 356 S. 8°. Berlin, Trowitsch & Sohn. Pappband 30 M.

Bülow, Paul, Das Kunstwerk Richard Wagners in der Auffassung Friedrich Lienhards. 32 S. 8°. Stuttgart, Greiner & Pfeiffer. 3 M.

Perty, L., Joseph Victor Scheffel und Caroline v. Malzen. Deutsche Rundschau Jg. 46 Bd. 184, I, S. 71—104.

François, Luise v., u. Conrad Ferd. Meyer, Ein Briefwechsel. Herausg. von A. Bettelheim. 2., verm. Aufl. VII, 315 S. 8°. Berlin, Vereinigung wiss. Verleger. 32 M.

Göhler, R., Der Briefwechsel von Paul Heyse u. Fanny Lewald. Schluß. Deutsche Rundschau. 46. 9.

Aus Briefen Carmen Sylvas. Herausg. von Prof. Dr. W. Deetjen. 76 S. mit 1 Taf. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. Hlwbd. 20 M.

Michelsen-Krause, E., Lucifer. Das Problem seiner Gestalt bei Ricarda Huch, Ibsen u. Immermann. In der Festschrift für Berthold Litzmann, herausg. v. Carl Enders. Bonn. S. 176—226.

Keim, H. W., Ricarda Huch. Literar. Echo. 22. Jg. Heft 19. Sp. 1164—1171.

Christian Morgenstern. Kunstwart. 33. Juli-Heft. S. 290—303.

Brües, O., Walter Flex und seine Dichtung in unserer Zeit. 65 S. gr. 8°. Berlin, Staatspolit. Verlag. 6 M.

Digitized by Google

Castelle, F., Hermann Löns. Mit einem nach dem Leben gezeichneten Bildnis d. Dichters v. Franz Rolan. 47 S. kl. 8°. Hannover; Bad Pyrmont, F. Gersbach. 4.50 M.

Spickernagel, W., Hermann Löns u. unsere Zeit. 1.—8. Taus. 84 S. 8°. Leipzig, Dürr & Weber. Zellenbücherei Nr. 33. Pappbd. 6 M.

Gundolf, F., George. 271 S. gr. 8°. Berlin, G. Bondi. 20 M.

Zobel v. Zabeltitz, M., Die Natur bei Stefan George. In der Festschrift für B. Litzmann; herausg. von Carl Enders. S. 469—509. Bonn.

Bethge, H., Jens Peter Jacobsen. Ein Versuch. 108 S. mit 1 Bildnis. gr. 8°. Berlin, A. Juncker Verl. 17 M.

Schumann, W., Knut Hamsun. Kunstwart. 33. S. 342—347.

Küchler, W., Romain Rolland. Henri Barbusse. Fritz v. Unruh. Vier Vorträge. 2. Aufl. 86 S. 8°. Würzburg, Verlagsdruckerei. 6 M.

Gauguin, Paul, Briefe an Georges-Daniel de Monfreid. Mit einer Einleitung von Victor Segalen. Autoris. Übersetzung aus dem Franz. von Hans Jacob. Mit 16 Abb. XXXVIII, 165 S. gr. 8°. Potsdam, G. Kiepenheuer. Lwbd. 80 M.

Spitzer, L., Barbusse u. Duhamel. Internationale Monatsschrift. 14. Jg. 7. Heft. Sp. 595—604.

Hofmiller, J., Bemerkungen zur französischen Literatur. Süddeutsche Monatshefte. 17. Jg. 2. Bd. S. 225—231.

Wiegler, P., Anatole France. Eine Einführung. 1.—3. Taus. 76 S. 8°. München, Musarion-Verlag. 5 M.

Zweig, St., Drei Meister. Balzac, Dickens, Dostojewski. 220 S. 8°. Leipzig Insel-Verlag. 8 M.

Fischer, Walther, Bernard Shaw in seinen dramatischen Werken. Vortrag. 30 S. gr. 8°. In: Theaterkultur. Volkstüml. Vorträge 4. Würzburg, Verlagsdruckerei. 1.60 M.

Richter, H., Oscar Wildes Persönlichkeit in seinen Gedichten. Englische Studien, herausg. von J. Hoops. 54. Bd. Leipzig, O. R. Reisland. S. 201—276.

Slepčević, P., Buddhismus in der deutschen Literatur. V, 127 S. gr. 8°. Wien, C. Gerolds Sohn. Phil. Diss. der Univ. Freiburg in der Schweiz. 16 M.

Probst, H., Deutsche Redelehre. 3., verb. Aufl. Neudr. 130 S. kl. 8°. Göschen Bd. 61.

Schrutz, D., Die Kunst des Sprechens u. Vortrags. VIII, 260 S. kl. 8°. Berlin, M. Hesse. Pappbd. 13 M.

Lempicki, S. v., Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zu Ende des 18. Jahrh. XII, 469 S. gr. 8°. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht. 28 M.

5. Raumkunst.

Jodl, Fr., Ästhetik der bildenden Künste. Herausg. v. Wilh. Börner. 2. Aufl. XII, 407 S. gr. 8°. Stuttgart, J. G. Cotta. 36 M.

Schröder, Max, Perspektive. 6. Aufl. Mit 47 Abb. Durchges. v. Archit. L. Warning. 47 S. gr. 8°. Strelitz, Polytechn. Verlagsgesellschaft M. Hittenkofer. 5 M.

Mössel, E., Die Proportion in den tektonischen u. den freien Künsten der Antike u. des Mittelalters. Vortrag in der Münchener Kunstwissenschaftlichen Gesellschaft, Sitzung vom 14. Mai 1920. In: Kunstchronik u. Kunstmarkt N. F. XXXII S. 21—29.

Kerz, Ph., Über Symmetrie und Asymmetrie in der Architektur; mit 8 Abb. In: Wasmuths Monatshefte f. Baukunst, IV. Jg. Archiv f. Gesch. u. Ästh. der Architektur. S. 41—45.

Digitized by Google

Zucker, P., Architektur-Ästhetik. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst, IV. Jg. Archiv f. Gesch. u. Ästh. der Architektur. S. 83—86.

Sörgel, H., Über den Natur- u. Landschaftsraum in der Architektur. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst. IV. Jg. Arch. f. Gesch. u. Ästh. der Architektur. S. 67—72.

Hildebrand, H., Die Wand, ihr Aufbau u. ihre Gliederung; mit 35 Abb. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst. IV. Jg. Archiv f. Gesch. u. Ästh. der Architektur. S. 59—64, 72—78.

Bernoulli, R., Okkultismus u. bildende Kunst. Vortrag. Mit 14 Abb. 3.—4. Aufl. 35 S. gr. 8°. In: Die okkulte Welt. Nr. 6. Berlin, J. Baum. 2.40 M.

Rothes, W., Die Madonna in ihrer Verherrlichung durch die bildende Kunst aller Jahrhunderte. 3., verm. Aufl. Mit 191 Text- u. 8 (farb.) Einschaltbildern. XVI, 256 S. gr. 8°. Köln, J. P. Bachem. Pappbd. 65 M.

Lübke, W., Grundriß der Kunstgeschichte. 15. Aufl. Unveränd. Abdruck d. Neubearb. v. Max Semrau. 3. Die Kunst der Renaissance in Italien u. im Norden. Mit 20 meist farb. Kunstbeil. u. 549 Abb. im Text. VI, 594 S. Lex. 8°. Eßlingen, P. Neff. Hlwbd. 48 M.

Matthaei, A., Deutsche Baukunst. IV. Im 19. Jahrh. u. in der Gegenwart. 2. Aufl. Mit 40 Abb. im Text. 118 S. kl. 8°. Aus Natur u. Geisteswelt. 781. Bdch. Leipzig, Teubner.

Kautzsch, R., Die bildende Kunst der Gegenwart und die Kunst der sinkenden Antike. Eine Parallele. Frankfurter Universitätsreden. 10. 23 S. gr. 8°. Frankfurt a. M., Werner & Winter. 2.75 M.

Bayer, J., Baustudien u. Baubilder. Schriften zur Kunst. Aus dem Nachlaß herausg. von Rob. Stiassny. XII, 296 S. gr. 8°. Jena, E. Diederichs. 18 M.

Der indische Kulturkreis in Einzeldarstellungen. Herausg. v. A. Grünwedel, H. Stönner, K. Döhring. 1 Abt. Buddhistische Tempelanlagen in Siam, von Karl Döhring. Textbd. u. 2 Tafelbde. 300 S. mit Abb., 8 S. u. Taf. 1—90, 8 S. u. Taf. 91—180 mit Text auf der Rückseite. 31 × 20 cm. Bangkok, Asia Publishing House. — Berlin, Vereinigung wissenschaftlicher Verleger. Pappband 450 M.

Cohn, W., Vom Wesen der indischen Bildnerei. In: Kunst u. Künstler. Jg. XVIII. S. 200—216.

With, K., Buddhistische Plastik in Japan bis in den Beginn des 8. Jahrh. n. Chr. Mit 230 Taf. nach 270 eigenen Aufnahmen des Herausg. 2. Aufl. 95 S. 32,5×24,5 cm. Wien, Kunstverlag A. Schroll & Co. 160 M.

Herzfeld, E., Am Tor von Asien. Felsdenkmale aus Irans Heldenzeit. Mit 44 Bildern im Text u. 65 Taf. in Kupfer-, Licht- u. Farbendruck. XI, 164 S. 37 × 27 cm. Berlin, D. Reimer. Hlwbd. 650 M.

Neynaber, A., Die Wehrbauten des Irak. III, 69 S. mit Abb. Lex. 8°. Berlin, Der Zirkel. Bauwissenschaftliche Beiträge, herausg. von Cornelius Gurlitt. 7. Bd. 15 M.

Exoten. Skulpturen u. Märchen. Mit einer Einleitung von Wilh. Hausenstein. 53 Abb. nach Bildwerken des Museums f. Völkerkunde in München. 78 S. und 48 S. Abb. Lex. 8°. Erlenbach, E. Rentsch. 30 M.

Hilberseimer, L., Afrikanische Kunst. Sozialistische Monatshefte. 26. Jg. 54. Bd. S. 520—523.

Lehmann, J., Die Ornamente der Natur- u. Halbkulturvölker, mit einem Beitrag zur Entwicklung der Ornamente u. ihrer Verwertung für Kunstgewerbe u. Architektur. 169 S. mit 1 Pause. 8°. Frankfurt a. M., Selbstverlag. 28 M.

Digitized by Google

Orbis pictus. Weltkunst-Bücherei, herausg. von Paul Westheim. 2. Bd. Altrussische Kunst. Mit einer Einführung von Dr. Fannina W. Halle. 24 S. u. 48 S. Abb. Lex. 8°. Berlin, E. Wasmuth. Pappbd. 16.50 M.

Glück, H., Das Hebdomon und seine Reste in Makriköi. Untersuchungen zur Baukunst und Plastik von Konstantinopel. Mit 39 Abb. auf 11 Taf. VIII, 84 S. gr. 8°. Wien, Staatsdruckerei. Beiträge zur vergleichenden Kunstforschung. Herausg. vom Kunsthist. Institut der Univ. Wien. 1. Heft.

Fechheimer, H., Die Plastik der Ägypter. 9.—12. Taus. Mit 168 Abb. V, 59 u. 169 S. Lex. 8°. Die Kunst des Ostens, herausg. von William Cohn, 1. Bd. Berlin, Bruno Cassirer. Pappbd. 40 M.

Wiedemann, A., Das alte Ägypten. Mit 78 Text- u. 26 Taf.-Abb. XV, 446 S. 8°. Heidelberg, Carl Winter. Kulturgeschichtl. Bibliothek, I. Reihe, 2. Bd. 20 M. u. 50 % T.

Langlotz, E., Zur Zeitbestimmung der strengrotfigurigen Vasenmalerei und der gleichzeitigen Plastik. V, 117 S. mit 3 Taf. gr. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. 20 M.

Orbis pictus. Weltkunst-Bücherei, herausg. von Paul Westheim. 3. Bd. Archaische Plastik der Griechen. Mit einem Vorwort von W. Graf Uxkull-Gyllenband. 13 S. u. 48 S. Abb. Lex. 8°. Berlin, E. Wasmuth. Pappbd. 16.50 M.

Heberdey, R., Altattische Porosskulptur. Ein Beitrag zur Geschichte der archaischen griechischen Kunst. Herausg. vom deutsch-österreich. archäolog. Institut. XII, 246 S. mit Abb. 39 × 28 cm. Nebst Tafelband. 5 Taf. mit Titelblatt und 1 Bl. Text. 50 × 68 cm. Wien, A. Hölder. Hlwbd. u. Hlwd.-Mappe 225 M.

Löwy, E., Die griech. Plastik. Text- u. Tafelbd. 3. Aufl. VII, 154 S. XV S. mit 168 Taf. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. Pappbd. 40 M.

Bernhard, E., Die Grundlagen der griechischen Plastik. Logos. IX. S. 43—63.

Curtius, L., Morphologie der antiken Kunst. Logos. Bd. IX. S. 195—221.

Behn, F., Italische Altertümer vorhellenistischer Zeit. Mit 12 Taf. u. 20 Textabb. IV, 172 S. 8°. Mainz, L. Wilckens in Kommission. Kataloge des röm.-germ. Zentral-Museums Nr. 8.

Sybel, L. v., Frühchristl. Kunst. Leitfaden ihrer Entwicklung. Mit Titelbild. IV, 55 S. 2°. München, C. H. Beck. 4.50 M.

Schmarsow, A., Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters. Studien. 1. Halbbd.: Grundlegung u. romanische Architektur. Neue Titel-Ausg. V, 175 S. mit Abb. u. 3 Taf. im Text u. 18 Taf. 41 × 31 cm in Mappe. Lex. 8°. Bonn, K. Schroeder. Forschungen zur Formgesch. der Kunst aller Zeiten u. Völker; herausg. von Eugen Lüthgen. 2. Bd. 20 M.

Schmarsow, A., Dasselbe. 2. Halbbd.: Gotischer Kirchenbau u. Außenarchitektur des roman. u. got. Stils. IV, 176 S. mit Abb. u. 3 Taf. Lex. 8°. Forschungen zur Formgesch. der Kunst, 3. Bd. 20 M.

Much, H., Norddeutsche gotische Plastik. Der Heimatbücher 2. Bd. Mit 71 Bildtafeln. 37 S. Lex. 8°. In: Hansische Welt, herausg. für den Niederdeutschen Bund von Prof. Dr. H. Much. Braunschweig, G. Westermann.

Frey, D., Michelangelo-Studien. Mit 45 Abb. 150 S. Lex. 8°. Wien, Kunstverlag A. Schroll & Co. 50 M.

Rolland, R., Das Leben Michelangelos. Übersetzer ist Dr. W. Klette. Herausg. von Wilh. Herzog. 26.—37. Taus. VIII, 242 S. mit 24 Taf. 8°. Frankfurt a. M., Rütten & Loening. Pappbd. 24 M.

Lutz, W. A., Romain Rollands Michelangelo. Vivos voco I, 7/8.

Stössel, Freiin E. L. v., Ferdinand Tietz. Ein Rokokobildhauer u. seine Tätig-


Digitized by Google

keit an den geistl. Fürstenhöfen in Köln, Trier, Speyer, Würzburg, Bamberg. Bamberg, C. C. Buchners Verlag. 107 S. mit 29 Fig. auf Taf. 8°. 10 M.

Beisel, E., Ritter Peter Anton v. Verschaffelt als Architekt. 84 S. mit Abb. Lex. 8°. Bauwissenschaftl. Beiträge, herausg. von C. Gurlitt. 5. Bd. 15 M.

Rilke, R. M., Auguste Rodin. 26.—30. Taus. Mit 96 Vollbildern. 120 S. 8°. Leipzig, Insel-Verlag. Hlwbd. 24 M.

Osthaus, K. E., Van den Velde, Leben u. Schaffen des Künstlers. 152 S. mit Abb. Lex. 8°. Hagen, Folkwang-Verlag. Die neue Baukunst. Monographienreihe. 1. Bd. Pappbd. 80 M.

Weise, G., Beiträge zur Baugeschichte der Stiftskirche zu Hersfeld. 23 S. mit 1 Abb. u. 9 Taf. gr. 8°. Marburg, N. G. Elwert. Jahrbuch der Denkmalpflege im Reg.-Bez. Cassel. 1. Sonderheft. 10 M.

Heller, J., Nördlinger Gotteshäuser. III, 57 S. gr. 8°. Nördlingen, C. H. Beck.

Wiegand, F., Von deutschen Kirchen u. Domen. Deutsche Rundschau. Bd. 184. 3. S. 375—395.

Dobert, J.-P., Bauten und Baumeister in Ludwigslust. Ein Beitrag zur Gesch. des Klassizismus. Mit 82 Abb. u. einem farb. Stadtplan. 145 S. gr. 8°. Magdeburg, C. Peters. Pappbd. 35 M.

Wiegand, Thdr., Sinai. Mit Beiträgen von Frhr. Kreß v. Kressenstein, W. Schubart, C. Watzinger, E. Werth u. K. Wulzinger. Mit 8 Taf. u. 142 Abb. im Text. VIII, 145 S. 35,5 × 26,5 cm. Berlin, Vereinigung wiss. Verleger. In: Wissenschaftl. Veröffentlichungen der deutsch-türkischen Denkmalschutz-Kommandos. Herausg. von Th. Wiegand. 1. Heft. 100 M.

Ostendorf, F., 6 Bücher vom Bauen. Enth. eine Theorie des architektonischen Entwerfens. 3. Bd. Die äußere Erscheinung der mehrräumigen Bauten. Bearb. von Prof. Sackur. Mit 270 Textabb. IX, 358 S. Lex. 8°. Berlin, W. Ernst & Sohn. 43 M.

Sauermann, E., Alt-Schleswig-Holstein und die freie und Hansestadt Lübeck. Heimische Bau- u. Raumkunst aus 5 Jahrh. XVI, 178 S. mit Abb. u. Titelbild 32 × 24,5 cm. Berlin, Verlag f. Kunstwissenschaft. Hlwbd. 75 M.

Behrens, P., Die Gruppenbauweise. Wasmuths Monatshefte. 4. Jg. S. 122—127.

Brinckmann, A. E., Stadtbaukunst. Geschichtl. Querschnitte u. neuzeitl. Ziele. 1.—8. Taus. VIII, 138 S. mit Abb. u. 2 Taf. Lex. 8°. Handbuch der Kunstwiss., begründet von Fritz Burger. Ergänzungs-Bd. Neubabelsberg, Akad. Verlagsgesellschaft Athenaion. 24 M.

Gurlitt, C., Handbuch des Städtebaues. VIII, 464 S. mit 566 Fig. Lex. 8°. Berlin, Der Zirkel. 65 M.

Schumacher, F., Wie das Kunstwerk Hamburg nach dem großen Brande entstand. Ein Beitrag zur Gesch. des Städtebaus. Mit 27 Abb. auf 25 Taf. VIII, 73 S. gr. 8°. Berlin, K. Curtius. Veröffentlichungen des Vereins für hamburg. Geschichte. 2. Bd. 30 M.

Mielke, R., Das deutsche Dorf. 3. Aufl. Mit 51 Abb. im Text. 11.—15. Taus. 128 S. kl. 8°. Aus Natur u. Geisteswelt. 192. Bdch. Teubner.

Möller, W., Das Bauernhaus u. das Industriehaus im Kreise Herrschaft Schmalkalden. 51 S. mit Abb. u. Karten. Lex. 8°. Meiningen, Brückner & Renner. Neue Beiträge zur Gesch. des deutschen Altertums, herausg. v. d. henneberg. altertumsforschenden Verein in Meiningen. 30. Lieferung. 10 M.

Mebes, P., Um 1800. Architektur u. Handwerk im letzten Jahrh. ihrer traditionellen Entwicklung. 3. Aufl., bearb. v. W. C. Behrendt. XV, 307 S. mit Abb. München, F. Bruckmann. Hlwbd. 86 M.

Digitized by Google

Bode, W. v., Die italien. Hausmöbel der Renaissance. Mit 134 Abb. im Text und auf 71 Taf. 2. Aufl. III, 48 S. gr. 8°. Leipzig, Klinkhardt & Biermann. Hlwbd. 30 M.

Schmitz, H., Vor hundert Jahren. Festräume und Wohnzimmer des deutschen Klassizismus und Biedermeier. 2 Bde. Textbd. 96 S. mit Abb. 32 × 25 cm. Tafelbd. 28 farb. Taf. mit VII S. Text. 34,5 × 45 cm. Berlin, Verlag für Kunstwissenschaft. Hlwbd. u. Hlw.-Mappe 300 M.

Ellwood, G. M., Möbel und Raumkunst in England 1680—1800. 4. Aufl. XIII, 201 S. 30,5 × 24 cm. Stuttgart, J. Hoffmann. Bauformen-Bibl. 2. Bd. Hlwbd. 100 M.

Plaul, R., Die Stuckdecken in Sachsen, ihre geschichtl. Entwicklung u. künstler. Bedeutung. VI, 74 S. mit 50 Abb. Lex. 8°. Berlin, Der Zirkel. 20 M.

Weber, O., Altorientalische Siegelbilder. 2 Bde.: Text u. Abb. VIII, 133 S. u. VIII, 117 S. mit Abb. 8°. Leipzig, J. C. Hinrichs. Der alte Orient. 17., 18. Jg. 17.50 M. u. 60% T.

Bernhard, M., Medaillen u. Plaketten. Mit 151 Abb. 2., umgearb. Aufl. 272 S. 8°. Berlin, R. C. Schmidt & Co. Bibliothek für Kunst- u. Antiquitätensammler. 1. Bd. Pappbd. 25 M.

6. Bildkunst.

Wirth, A., Technik der Malerei mit einer kurzgefaßten Farbenlehre. Neue Aufl. 136 S. 8°. Ravensburg, O. Maier. 10 M.

Conz, G., Die wichtigsten Gesetze der Perspektive in ihrer Anwendung auf das Zeichnen nach der Natur. Mit 66 Illustr. 3. Aufl. VII, 82 S. 8°. Stuttgart, K. Wittwer. 5 M.

Deri, M., Die Malerei im 19. Jahrh. Entwicklungsgeschichtl. Darstellung auf psychol. Grundlage. In 2 Bänden. 3. Aufl. 586 S. XIII S. u. 200 S. Abb. Lex. 8°. Berlin, Paul Cassirer. Hlwbd. 175 M.

Hausenstein, W., Die bildende Kunst der Gegenwart. Malerei, Plastik, Zeichnung. 2. Aufl. XV, 376 S. mit Taf. gr. 8°. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt. Hlwbd. 30 M.

Raphael, M., Von Monet zu Picasso. Grundzüge einer Ästhetik u. Entwicklung der modernen Malerei. 3., unveränd. Aufl. Mit 30 Abb. auf Taf. 127 S. gr. 8°. München, Delphin-Verlag. 30 M.

Burger, F., Cézanne und Hodler. Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart. 4. Aufl. 2 Bde. 174 S. mit Titelbild. VI, 168 S. mit 190 Abb. u. Titelbild. 8°. München, Delphin-Verlag. 60 M.

Philippi, A., Die großen Maler in Wort u. Farbe. 2., durchges. Aufl. 96 u. 236 S. mit farb. Abb. Lex. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. Lwbd. 120 M.

Wolf, G. J., Deutsche Malerpoeten. Mit Text. 11.—20. Taus. 128 S. mit Abb. u. z. T. farb. Taf. gr. 8°. München, F. Bruckmann. Hlwbd. 40 M.

Orbis pictus. Weltkunst-Bücherei. Herausg. v. P. Westheim. 4. Die chines. Landschaftsmalerei. Mit einem Vorwort von A. Salmony. 15 S. u. 48 S. Abb. Lex. 8°. Berlin, E. Wasmuth. Pappbd. 16.50 M.

Grünwedel, A., Alt-Kutscha, archäolog. u. religionsgeschichtl. Forschungen an Tempera-Gemälden aus buddhist. Höhlen der ersten 8 Jahrh. n. Chr. Geburt. Veröffentlichungen der preuß. Turfan-Expeditionen. Berlin, O. Elsner. V, 89 S. u. 124 S. mit Abb. u. 5 Doppeltaf. u. Tafelbd. 69 farb. Taf. 39 × 28 cm. Text Hlwbd. u. Tafel-Bd. in Leinw.-Mappe 850 M.

Molsdorf, W., Führer durch den symbolischen u. typologischen Bilderkreis der


Digitized by Google

christl. Kunst des Mittelalters. Mit 9 Taf. XI, 165 S. gr. 8°. Leipzig, Hiersemanns Handbücher. 10. Bd. Hlwbd. 48 M.

Kirchner, J., Altdeutsche u. altniederländische Malerei. Ihre Wiedererweckung und Wertung in der neueren deutschen Kunstgeschichte. Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 46, S. 15—28.

Karlinger, H., Die hochromanische Wandmalerei in Regensburg. Mit einem technischen Exkurs von M. Doerner. 21 Taf. 84 S. mit Abb. Lex. 8°. München, Verlag f. prakt. Kunstwiss. F. Schmidt. Einzeldarstellungen zur süddeutschen Kunst. Herausg. von M. Hauttmann, H. Karlinger, G. Lill. 1. Bd. Pappbd. 60 M.

Bredt, E. W., Albrecht Altdorfer. Mit etwa 80 Abb., gewählt u. eingeleitet. 104 S. 8°. München, Hugo Schmidt. Pappbd. 5.50 M.

Wölfflin, H., Die Kunst Albrecht Dürers. 4. Aufl. Mit 143 Abb. u. Taf. X, 339 S. Lex. 8°. München, F. Bruckmann. 60 M.

Dürer, A., Von Schönheit. Geschrieben von F. Otto u. lithograph. vervielfältigt. 4 S. Lex. 8°. Berlin-Wilmersdorf, A. R. Meyer. Pappbd. 6 M.

Landsknechts-Kunst. Niklaus Manuel, Urs Graf, Hans Holbein d. J., Tobias Stimmer u. a. Herausg. von Alb. Bauer. 62 S. mit Abb. gr. 8°. Basel, Rhein-Verlag. Pappbd. 12 M.

Zoege v. Manteuffel, K., Hans Holbein der Maler. Mit 60 Abb. 85 S. 8°. München, Hugo Schmidt. Pappbd. 8 M.

Groner, A., Die Geheimnisse des Isenheimer Altars in Colmar. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. 212. Heft. 42 S. Lex. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. 3 M.

Graber, H., Piero della Francesca. 80 Tafeln mit einführendem Text. Basel, H. Schwabe.

Aschner, S., Raffael. Der Maler reiner Schönheit. Mit 72 Abb. Gewählt u. eingeleitet. 107 S. 8°. München, Hugo Schmidt. Pappbd. 5.50 M.

Fischel, O., Raphael u. Dante. 20 S. mit Abb. Lex. 8°. Berlin, G. Grote. S.-A. aus d. Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen. 41. Bd. 10 M.

Bode, W., Adam Elsheimer, der römische Maler deutscher Nation. Mit 59 Abb., eingel. u. ausgew. 88 S. 8°. München, Hugo Schmidt. Pappbd. 8 M.

Mayer, August L., El Greco. Eine Einführung in das Leben u. Wirken des Domenico Theotocopuli, genannt El Greco. 3., verm. Aufl. Mit 74 Abb. u. 1 Taf. in Kupferdr. 70 S. u. 64 S. Abb. gr. 8°. München, Delphin-Verlag. Pappbd. 28 M.

Kehrer, H., Die Kunst des Greco. Mit 71 Taf. 3., verm. Aufl. 104 S. Lex. 8°. München, Hugo Schmidt. Pappbd. 45 M.

Lugt, F., Mit Rembrandt in Amsterdam. Die Darstellungen Rembrandts vom Amsterdamer Stadtbilde u. v. der unmittelbaren landschaftl. Umgebung. Mit einem Zusatz über einige in Utrecht u. Gelderland entstandenen Zeichnungen. Nach den holländ. Ausg. deutsch von E. Hancke. VIII, 184 S. mit 118 Abb. auf Taf., 3 Plänen u. 1 Pause. Lex. 8°. Berlin, Bruno Cassirer. Lwbd. 80 M.

Willis, Fred C., Die frühromant. Malerei. I. u. II. Kunstchronik u. Kunstmarkt N. F. XXXI. S. 70—75 u. S. 104—119.

Niemeyer, W., Oluf Braren, der Maler von Föhr, 1787—1839. Eine Lebensbeschreibung und Würdigung des vergessenen Künstlers. Mit der Wiedergabe seiner Hauptwerke auf 10 Bildtaf. Mit 12 S. Text. 39,5 × 30 cm. Berlin, Furche-Kunstgaben. 5. Veröffentlichung. Pappbd. 75 M.

Feulner, A., Münchner Malerei um 1800. Ausstellung in der Galerie Heinemann, München. München, E. Hirsch. 99 S. mit Abb. Lex. 8°. 24 M.

Ostini, F. v., Der Maler Karl Spitzweg. Mit 57 Abb., darunter 9 in farb. Wiedergabe. 79 S. 8°. Bielefeld, Velhagen & Klasings Volksbücher. Nr. 145. 5 M. u. 80% T.

Digitized by Google

Christoffel, U., Die romantische Zeichnung von Runge bis Schwind. Mit 84 Abb. auf Taf. V, 175 S. gr. 8°. München, F. Hanfstaengl. 35 M.

Schwind, M. v., u. Spitzweg, C., Bilder der Heimat. Je 6 farb. Blätter nach C. Spitzweg u. M. v. Schwind, 4 einfarb. Blätter nach M. v. Schwind. Mit einem Geleitwort von Prof. v. Grauert u. einem beschreibenden Verzeichnis der Bilder von Prof. H. Wölfflin. 76.—85. Taus. 16 Taf. mit 15 S. Text. gr. 8°. Berlin, Furche — Kunstgaben, 4. Veröffentlichung. 18 M.

Mörike, Eduard, und Moriz v. Schwind, Briefwechsel. Mit 6 bisher unveröffentlichten Bildnissen u. 13 weiteren Beigaben. Hrsg. v. Hanns Wolfg. Rath. 2. um 4 Briefe verm. Aufl. VII, 220 S. 8°. Stuttgart, Julius Hoffmann. 10 M.

Brieger, L., Theodor Hosemann. Ein Altmeister Berliner Malerei. Mit einem Katalog der graph. Werke des Künstlers v. Karl Hobrecker. 180 S. m. Abb. u. z. T. farb. Taf. gr. 8°. München, Delphin-Verlag. Pappbd. 45 M.

Marées, Hans v., Briefe. 1.—3. Taus. Mit 4 Lichtdr. nach Zeichnungen. V, 256 S. 8°. München, R. Piper u. Co. Pappbd. 22 M.

Singer, Hans W., Hans Thoma. 71 S. m. Abb. u. Titelbild. 8°. München, Hugo Schmidt. Pappbd. 8 M.

Creutz, M., Wilhelm Leibl. 68 S. m. 8 Taf. kl. 8°. Köln, Rheinlandbücher. 9 M.

Vogel, J., Max Klingers Kreuzigung Christi. 2. Aufl. 24 S. m. 2 Abb. u. 1 farb. Titelbild. gr. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. 6 M.

Albert Weltis Briefe. Eingel. u. hrsg. v. Adolf Frey. 2. Bd., 1. u. 2. Taus. V, 374 S. 8°. Leipzig, H. Haessel. Pappbd. 25 M.

Guthmann, J., Scherz und Laune. Max Slevogt u. seine Gelegenheitsarbeiten. 179 S. m. Abb. gr. 8°. Berlin, Cassirer. Pappbd. 40 M.

Corinth, Lovis, Ein Maler unserer Zeit. Sein Lebenswerk ausgew. u. eingel. v. Herb. Eulenberg. 54.—78. Taus. 22 S. 8°. München, Kleine Delphin-Kunstbücher, 12. Bdch. 3 M.

Corinth, Lovis, Gesammelte Schriften. 114 S. m. 59 Abb. u. 8 Taf. Lex. 8°. Berlin, F. Gurlitt; Maler-Bücher 1. Bd. Pappbd. 50 M.

Schwarz, Karl, Lesser Ury. 20 S. m. Abb. u. 4 Taf. kl. 8°. Berlin, F. Gurlitt. Jüdische Bücherei, 17. Bd. 4.50 M.

Cohn-Wiener, E., Willy Jaeckel. Mit e. farb. Titelbild u. 52 Abb. 15 S. u. 32 S. Abb. 8°. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann. Junge Kunst, 9. Bd. Pappbd. 6 M.

Valentiner, W., Schmidt-Rottluff. Mit 1 farb. Taf. u. 32 Abb. 15 S. u. 32 S. Abb. 8°. Junge Kunst, 16. Bd. Pappbd. 6 M.

Marc, Franz, Aufzeichnungen u. Aphorismen. 2 Bde. 114 S. m. 1 farb. Taf. u. 35 Taf. gr. 8°. Berlin, Paul Cassirer. Lwbd. 100 M.

Duret, Théodore, Die Impressionisten: Pissaro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin. Mit 65 Abb. nach Gemälden, Zeichnungen, Radierungen der Impressionisten (auf Taf. u. im Text). V, 139 S. gr. 8°. 4. Aufl. Berlin, Bruno Cassirer. Hlwbd. 25 M.

Picard, M., Das Ende des Impressionismus. 2. Aufl. 67 S. 8°. Erlenbach-Zürich, E. Rentsch. 6 M. u. 30% T.

Bahr, H., Expressionismus. Mit 20 Tafeln in Kupferdr. 11.—18. Taus. 152 S. 8°. München, Delphin-Verlag. 10 M. 25. Taus. Hlwbd. 30 M.

Marzynski, G., Die Methode des Expressionismus. Studien zu seiner Psychologie. Mit 24 Abb. 56 S. u. 24 S. Abb. 8°. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann. Pappband 10 M.

Sydow, E. v., Die deutsche expressionistische Kultur u. Malerei. Mit 14 Bildbeil. 151 S. gr. 8°. Berlin, Furche-Kunstgaben, 2. Veröffentlichung. Pappbd. 25 M.



Roselieb, H., Die Zukunft des Expressionismus. 32 S. gr. 8°. Das Neue Münster. Baurisse zu einer deutschen Kultur. Mainz, Matthias-Grünewald-Verlag R. Knies. 5.50 M.

Henry, D., Der Weg zum Kubismus. Mit 47 Zinkätzungen u. 6 Grav. 61 S. m. Abb., Titelbild u. Taf. 8°. München, Delphin-Verlag. Pappbd. 34 M.

Küppers, P. E., Der Kubismus. Ein künstler. Formproblem unserer Zeit. Mit 40 Taf. 62 S. 8°. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann. Pappbd. 12 M.

Gleizes, Albert, Du Cubisme et des moyens de le comprendre. Edition »La Cible«, Paris 1920.

Escher, D., Zürcher Porträts aller Jahrhunderte. Hrsg. unt. Mitw. v. A. Corrodi-Sulzer. 2. Bd. 51 Taf. m. VII S. u. 51 Bl. Text. 33 × 25,5 cm. Basel, Frobenius A.-G. 75 Fr.

Osborn, M., Alt-Berliner Porträts. Deutsche Kunst u. Dekoration Bd. 46. S. 155 bis 165.

Bingold, H., Hermann Gradl. Ein neuer deutscher Maler-Romantiker. Unter Beigabe v. 12 Farbtaf., 64 Bildern in Kunstdr., 12 Zeichnungen u. 1 Bildnis des Künstlers. V, 36 S. gr. 8°. Stuttgart, W. Hädecke. Hlwbd. 52 M.

Frenssen, G., Jacob Alberts. Ein deutscher Maler. Mit 4 Farbentaf. u. 29 einfarbigen Bildern nach Gemälden u. Zeichnungen des Künstlers u. 3 Abb. im Text. 87 S. Lex. 8°. Berlin, G. Grote. Hlwbd. 50 M.

Führer durch die staatl. Museen zu Berlin. Hrsg. v. der Generalverwaltung. Das Kaiser-Friedrich-Museum. 6. Aufl. XX, 207 S. m. eingedr. Grundrissen. kl. 8°. Berlin, Vereinigung wiss. Verleger. 6 M.

Die zweite Sammlung Simon im Kaiser-Friedrich-Museum zu Berlin. 60 S. m. 29 Taf. 8°. Berlin, G. Grote. 8 M.

Führer durch die staatl. Museen zu Dresden. Hrsg. v. dem Ministerium d. Kultus u. des öff. Unterrichtes. XXIII, 328 S. kl. 8°. Dresden, H. Burdach. 7.50 M.

Puetzfeld, C., Bleibt Dresden Kunststadt? Betrachtungen zur Galerie- u. Akademiefrage. 52 S. 8°. Dresden, A. Tittmann. 3.40 M.

Singer, H. W., Die moderne Graphik. Eine Darstellung für deren Freunde u. Sammler. 2. Aufl. VII, 543 S. m. Abb. 30,5 × 25 cm. Leipzig, E. A. Seemann. Lwbd. 150 M.

Glaser, C., Die neue Graphik. Kunst u. Künstler. Jg. XVIII. S. 53—72.

Baur, A., Schweizerische Graphik seit Hodler, hrsg. 68 S. m. Abb. gr. 8°. Basel, Rhein-Verlag. Pappbd. 12 M.

Pfister, K., Deutsche Graphiker der Gegenwart. Mit 23 Künstler-Orig.-Beiträgen u. 8 Reproduktionen. 42 S. m. 31 Taf. 33 × 24,5 cm. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann. Hlwbd. 160 M.

Eberlein, K. K., Zur neudeutschen Zeichenkunst. Zeitschrift f. bildende Kunst. 55. Jg. N. F. Bd. 31. S. 265—276.

Hirschmann, O., Hendrick Goltzius. Mit einem Titelbild u. 49 Taf. VI, 187 S. Lex. 8°. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann. Meister der Graphik. 7. Bd. Hlwbd. 60 M.

Graul, R., Rembrandt. 1. Tl. Die Radierungen. Mit 292 Abb. auf 129 Taf. XV, 85 S. Lex. 8°. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann. Meister der Graphik. 8. Bd. 80 M.

Chodowiecki, D., Goethe. Die Leiden des jungen Werther. Mit Kupfern von D. Chodowiecki. 184 S. 8°. München, H. A. Wiechmann. Pappbd. 24 M.

Chodowiecki, D., Lessing. Minna v. Barnhelm. Der Text gibt den des ersten

Digitized by Google

Druckes vom J. 1767 wieder. Die Stiche sind den Kupfern von D. Chodowiecki in dem Genealogischen Kalender auf d. J. 1770 nachgebildet. III, 189 S. m. 12 Taf. kl. 8°. Leipzig, Insel-Verlag. Halblederband 90 M.

Menzel, Adolf, Zeichnungen. Hrsg. v. Hans Wolff. Mit 100 Abb. (Taf.) 22 S. m. Abb. Lex. 8°. Dresden, Arnolds graphische Bücher. 2. Folge. 1. Bd. Hlwbd. 100 M.

Adolf Menzels graphische Kunst. Hrsg. v. Willy Kurth. Mit 120 Abb. 100 Taf. u. 34 S. Text m. Abb. Lex. 8°. Dresden, Arnolds graphische Bücher. 1. Folge. 3. Bd. Pappbd. 80 M.

Max Liebermanns graphische Kunst. Hrsg. v. Max J. Friedländer. Mit 98 Abb. (im Text u. auf 93 Taf.). 27 S. Lex. 8°. Dresden, Arnolds graphische Bücher. 1. Folge. 1. Bd. Pappbd. 80 M.

Hans Thomas graphische Kunst. Hrsg. v. Herb. Tannenbaum. Mit 112 Abb. (im Text u. auf 100 Taf.). 25 S. Lex. 8°. Dresden, Arnolds graphische Bücher. 1. Folge. 2. Bd. Pappbd. 80 M.

Osborn, M., Emil Orlik. Mit 36 Abb. 48 S. 8°. Berlin, Neue Kunsthandlung. Graphiker der Gegenwart. 2. Bd. Pappbd. 8 M.

Goetz, W., Ernst Stern. Mit 39 Abb. 48 S. 8°. Berlin, Graphiker der Gegenwart. 3. Bd. Pappbd. 8 M.

Nadel, A., Jacob Steinhardt. Mit 34 Abb. 48 S. 8°. Berlin, Graphiker der Gegenwart. 4. Bd. Pappbd. 8 M.

Gründling, P., u. Warning, L., Federzeichnen. 7. umgearb. u. erw. Aufl. Mit 100 Abb. u. 4 Taf. 80 S. Lex. 8°. Strelitz, M. Hittenkofer. 15 M.

Mayer, Aug. L., Expressionistische Miniaturen des deutschen Mittelalters. Mit 32 Taf. 2. Aufl. 16 S. Lex. 8°. München, Delphin-Verlag. 40 M.

Schramm, A., Der Bilderschmuck der Frühdrucke. 2. Bd. Die Drucke von Günther Zainer in Augsburg. 24 S. m. 100 Taf. 44 × 34 cm. Leipzig, Deutsches Museum f. Buch u. Schrift. (Leipzig, K. W. Hiersemann.) 300 M.

Leidinger, G., Meisterwerke der Buchmalerei. Aus Hss. der bayer. Staatsbibliothek München ausgew. u. hrsg. 50 farb. Taf. m. 33 S. Text. 52,5 × 40,5 cm. München, Hugo Schmidt. Subskr.-Pr. Lwbd. 1475 M. u. 10 % T.

Rothe, R., Der Schwarzpapierschnitt. Dessen Geschichte, Zweck, Material, Technik, künstler. u. erzieherische Bedeutung. Mit zahlr. Illustr. 64 S. 8°. Leipzig, Schulwissensch. Verlag A. Haase. Sammlung methodischer Handbücher im Sinne der schaffenden Arbeit u. der Kunsterziehung. Nr. 26. 8 M. u. 50 % T.

Doenges, W., Meißner Porzellan. Seine Geschichte u. künstler. Entwicklung. 2. verb. u. verm. Auflage. Mit 4 farb. Vollbildern, 23 Tontaf. u. 269 Abb. im Text. XV, 236 S. gr. 8°. Dresden, W. Jeß. 75 M.

Strehblow, H., Der Schmuck des Glases. Mit 152 Abb. (im Text u. auf Taf.) VIII, 174 S. kl. 8°. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann. Technische Handbücher f. d. Kunstgewerbe. Hlwbd. 20 M.

Stoehr, A., Deutsche Fayencen u. deutsches Steingut. Ein Handbuch f. Sammler u. Liebhaber. Mit 265 Abb. VIII, 590 S. 8°. Berlin, C. R. Schmidt u. Co. Bibl. für Kunst- u. Antiquitätensammler. 20. Bd. Pappbd. 60 M.

Jessen, P., Der Ornamentstich. Gesch. der Vorlagen des Kunsthandwerks seit dem Mittelalter. 384 S. m. 223 Abb. gr. 8°. Berlin, Verlag f. Kunstwissenschaft. Hlwbd. 90 M.

Eibner, A., Sprung u. Rißbildung antrocknender Ölfarbenaufstriche u. auf Ölbildern. 4 Vorträge zur Frage der normalen Ölfarben u. Malgründe. 94 S. m.

Digitized by Google

9 Taf. kl. 8°. München, B. Heller. Monographien zur Maltechnik. 5. Stück. 4.80 M.

Ostwald, W., Die Farbenfibel. 4.—5. verb. Aufl. Mit 9 Zeichnungen u. 252 Farben. VII, 45 S. gr. 8°. Leipzig, Verlag Unesma. Pappbd. 20 M.

Erscheinungen der Gesellschaft für Linienfreunde. Braunschweig, Wendlers Buchverlag. Lex. 8°. Je 20 S. Je 4.50 M.

2. Heft. Die Mäanderlinie. Histor. u. neue Mäanderformen vorgeführt v. A. Wendler.

3 Heft. Die Schnörkellinie. Studienblätter aus der Formenwelt der Spätrenaissance, durchdacht v. A. Wendler.

Die farbigen Kunstblätter. Ein vollständ. Verzeichnis der bisher erschienenen farb. Wiedergaben aus dem Verlag von E. A. Seemann in Leipzig. Neue Auflage. LI, 416 u. 32 S. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. Pappbd. 7.50 M.

Katalog der farb. Kunstblätter aus der Münchner »Jugend«. Ausgew. aus d. Jgg. 1896—1919. 76.—85. Taus. 297 S. m. Abb. u. farb. Titelbild. gr. 8°. München, G. Hirths Verlag. 15 M.

Besson, Georges, Marquet. Mit 40 Photographien. Paris, Georges Crès et Cie. Preis 40 Fr.

Werth, Léon, Bonnard. Paris, Georges Crès et Cie. Preis 40 Fr.

André, Albert, Renoir. Paris, Georges Crès et Cie. Preis 35 Fr.

Renoir. Faks. nach Zeichnungen, Aquarellen u. Pastellen. Mit einer Vorrede v. Wilh. Hausenstein. Ausg. I. 21 Taf. in Passepartout. 73 × 57 cm. Mit Text, 19 S. 47,5 × 32 cm. Hperg.-Mappe 3500 M. Ausg. II 2500 M. München, R. Piper u. Co. Drucke der Marées-Gesellschaft, hrsg. v. J. Meier-Graefe. 4. Druck.

7. Geistige und soziale Funktion der Kunst.

Voigtländer, E., Die Kunst als Kultursymbol. Monatshefte für Kunstwissenschaft. XIII. Jg. Bd. 1. S. 110—113.

Budzinski, R., Erziehung zur Kunst. 18 S. kl. 8°. Hartenstein, Greifenverlag. 1.65 M.

Preuß, H., Der Wandel des Lebensideals im Spiegel der Kunst. Vom Ausgange des Mittelalters bis zur Gegenwart. Eine Skizze. Vortrag, geh. am 28. II. 1920 in Bayreuth. 31 S. 8°. Nürnberg, Zeitbücherverlag. 2 M.

Prechtl, R., Spiel u. Zwischenspiel. Versuche zu menschl. u. künstler. Erziehung. 119 S. 8°. Berlin, Spiegel-Verlag. 8 M.

Heckel, K., Kunst u. Bildung. Deutsche Kunst u. Dekoration. Bd. 46. S. 303 bis 305 u. 313.

Ritter, H., Die Kunst u. ihr Publikum. Deutsche Kunst u. Dekoration. Bd. 46 S. 180—183.

Bode, R., Der Rhythmus u. seine Bedeutung für die Erziehung. Mit 5 Zeichnungen auf Taf. v. Ludwig Eberle. 32 S. gr. 8°. Jena, E. Diederichs. 4 M.

Stiehl, O., Die Baukunst, ein Werkstein zum Neuaufbau des deutschen Geistes. Festrede zum Schinkelfest des Architekten-Vereins zu Berlin, 13. III. 1920. Mit 4 Zeichnungen. 32 S. 8°. Stuttgart, Julius Hoffmann. 3 M.

Schumacher, F., Kulturpolitik. Neue Streifzüge eines Architekten. 1. u. 2. Taus. 218 S. 8°. Jena, E. Diederichs. 10 M.

Pfleiderer, W., Kunst u. Volk. 20 S. 8°. Stuttgart, E. G. Wegner. Schriften des Vereins zur Förderung der Volksbildung. 3. Bd. 3. Tl. 1.20 M.

Digitized by Google

Ehmcke, F. H., Zur Krisis der Kunst. Ein Beitrag zu Münchener Kunstschulfragen in ihrer symptomat. Bedeutung f. die deutsche Kunsterziehung. 41 S. 8°. Jena, E. Diederichs. 5 M.

Glaser, K., Kunstschulreform. Kunstchronik u. Kunstmarkt. N. F. XXXII, S. 199 bis 201.

Sachs, H., Entwurf einer Kunstschule. In: Schriften zur Kulturpolitik. 22 S. 8°. Jena, E. Diederichs. 2.50 M.

Hoeber, F., Stellung u. Aufgabe der Kunstwissenschaft auf unseren neugestalteten Hochschulen für prakt. Kunst. Kunstchronik u. Kunstmarkt. N. F. XXXII, S. 947 bis 949.

Kolb, G., Der Kunstunterricht an den allgemeinbildenden Schulen. 35 S. Lex. 8°. Stuttgart, Selbstverlag. 2.50 M. u. 10 % T.

Capeller, L. M. K., Gedanken zur Frage der Kunsterziehung an allgemein bildenden Schulen. 24 S. m. Abb. gr. 8°. Kunstpädagogische Monographien, hrsg. v. Capeller. Bd. 1. München, Schule u. Kunst.

Dahmen, O., Schönheitssinn u. Arbeitsschule. Die Entwicklung u. Pflege des Schönheitssinnes durch die neuzeitl. Bestrebungen der Arbeitsschulbewegung. Ein Beitrag zum Neubau Deutschlands. 45 S. 8°. München-Gladbach, Volksvereins-Verlag. 2.50 M.

Fischer, E. K., Programm für Volkskunstabende. 76 S. gr. 8°. München, G. D. W. Callwey. 186. Flugschrift des Dürerbundes. 6 M.

Martersteig, M., Das Theater im neuen Staat. Kulturaufgaben. 2 Reden zur Zeit. 83 S. 8°. Berlin, Vereinigung wiss. Verleger. 7.50 M.

Sachs, H., Schriften über Reklamekunst. 64 S. 8°. Charlottenburg, Verl. Das Plakat. — Durch G. Brauns, Leipzig. Handbücher der Reklamekunst, hrsg. vom Verein dei Plakatfreunde. 3. 15 M.

Unsere Reklamekünstler. Selbstbekenntnisse u. Selbstbildnisse. 63 S. mit Abb. 8°. Handbücher der Reklamekunst. 4. 20 M. Durch G. Brauns, Leipzig.

Graesse, J. G. Th., Kunstgewerbliche Altertümer u. Kuriositäten. 6. Aufl. samt Zeittafel u. Register bearb. v. Franz M. Feldhaus. 262 S. m. Abb. 8°. Berlin, R. C. Schmidt u. Co. Pappbd. 25 M.

Boehn, M. v., Die Mode. Menschen u. Moden im 19. Jh. Nach Bildern u. Kupfern der Zeit ausgew. von Dr. O. Fischel. Text von M. v. Boehn. Bd. 1: 1790—1817. 3. Aufl. VII, 180 S. m. Abb. u. farb. Taf. Bd. 3: 1843—1878. 4. Aufl. 167 S. m. Abb. u. farb. Taf. 8°. Je 20 M.

Rosenberg, A., Geschichte des Kostüms. 22.—24. Lieferung. 2. u. 3. Bd. 30 Taf. m. 43 Bl. u. S. Text. 33,5 × 25 cm. Berlin, E. Wasmuth. Jede Liefg. 15 M.

Ropers, H., Morgenländische Teppiche, ein Auskunftsbuch f. Sammler u. Liebhaber. Mit 55 ganzseit., darunter 8 bunten Abb. 3., im wesentl. unveränd. Aufl. 144 S. Berlin, R. C. Schmidt u. Co. Bibl. f. Kunst- u. Antiquitätensammler. Bd. XIX. Pappbd. 15 M.

Wulff, O., Neue Aufgaben der öffentl. Kunstpflege. Internationale Monatsschrift. 14. Jg. Heft 8.

Die Kunst dem Volke. Hrsg. v. der Allg. Vereinigung f. christl. Kunst. Nr. 40. München. — Durch Otto Maier, Leipzig. Lex. 8°. Für d. Bd. von 4 Nummern geb. 22.50 M.

Weißmann, A., Politisch = künstlerisch-radikal? Zur Aufklärung eines Irrtums. 26 S. gr. 8°. Berlin, Neue Kunsthandlung. 3.90 M.

Digitized by Google

8. Neue Zeitschriften und Sammelwerke.

Die Kornscheuer. Monatsschrift f. die Gesamtinteressen der Kunst. Schriftleitung Const. J. David. Berlin W. 35, Verlag Hermann Reckendorf. Jährl. 36 M., Einzelheft 3 M. gr. 8°.

Das Riff. Monatsschrift f. Dichtung, Kunst u. Wissensch. Hrsg. v. R. Meßleny. 1. Jg. 12 Hefte. 1. Heft 35 S. Lex. 8°. Bratislava (Preßburg), Donaugasse 19. Verlagsanstalt Das Riff. Halbj. 35 Kr., viertelj. 18 Kr., Einzel-Nr. 6 Kr.

Der Brand. Monatsschrift f. revolutionäre Dichtung. Hrsg. v. Fried-Hardy Worm. 1. Heft. 15 S. 8°. Berlin, Rómal-Verlag. Berlin N 35, Kielerstr. 5.

Der Sturmreiter. Eine Monatsschrift f. Literatur u. Kunst. Hrsg.: Hans Haalck. Schriftleiter: Hans Ochs; für d. graph. Teil William Tegtmeier. 1. Jg. Oktober 1919 bis September 1920. 12 Hefte. 7. Heft 20 S. m. Abb. Lex. 8°. 30 M., Einzelheft 3 M. Hamburg, Der Sturmreiter.

Höhenfeuer. Monatshefte f. Heimatkunst u. Schrifttum, Landeskunde u. Volksbildung. Hrsg.: R. W. Jahn u. J. v. Szalatnay. Schriftleiter: Bruno Hanns Wittek. 1. Jg. Oktober 1920 bis September 1921. 12 Folgen. 1. Folge. 32 S. m. 2 farb. Taf. gr. 8°. 39 M., halbjährl. 21 M., Einzelfolge 3.60 M. Jägerndorf, J. v. Szalatnay.

Dithmarschen. Monatsschrift f. Kunst u. geistiges Leben. Hrsg.: H. Matzen, H. Groß, Karl Pünjer. 1. Jg. November 1920 bis Oktober 1921. 12 Hefte. 1. Heft 20 S. m. Abb. Lex. 8°. Büsum, Dithmarschen-Verlag. Halbj. 15 M., Einzelheft 4 M.

Ostdeutsche Monatshefte für Kunst und Geistesleben. Blätter der »Zunft« u. der »Deutschen Gesellschaften f. Kunst u. Wiss. in Polen«. Schriftleitung: Carl Lange. 1. Jg. 1920. 12 Hefte. 1. Heft. 44 S. m. Abb. Lex. 8°. Danzig, Ostdeutsche Monatshefte. Je 3.20 M.

Die Jüngsten. Blätter zur Hebung der deutschen Volkskunst. Sprachrohr aller dramat. Vereine, die wahre Volkskunst ausüben wollen, sowie das Organ der Vereine, die mit uns gehen und auf unserem Boden stehen. Bundesblatt der »Geist. Pioniere«, Vortragsgesellschaft zur Hebung der deutschen Volkskunst. Hrsg. u. Schriftleiter: Ott J. Krause-Seifert. Jg. Oktober 1920 bis September 1921. 12 Hefte. 1. Heft 26 S. gr. 8°. Boden bei Radeburg, Sachsenverlag. — Durch Otto Klemm, Leipzig. 15 M., halbj. 8 M., Einzelheft 1.50 M.

Die Erhebung. Jahrbuch f. neue Dichtung u. Wertung. Hrsg. v. A. Wolfenstein. 2. Buch. Mit 15 Abb. 1.—4. Aufl. VII, 385 S. 8°. Berlin, S. Fischer. 25 M.

Weltleuchte. Illustr. Zeitschrift f. Kunst, Mode u. Welt. Chefred.: Prof. Carl-Heinz Junker. Verantwortlich: Hanns Lerch. 1. Jg. Juli 1920 bis Juni 1921. 24 Nummern. Nr. 1, 2. 16 S. 30,5 × 23,5 cm. Viertelj. 5.50 M., Einzel-Nr. 1 M., Doppel-Nr. 1.50 M. Dresden. — Durch Fritzsche u. Schmidt, Leipzig.

Die Musikwelt. Monatshefte f. Oper u. Konzert. Red.: H. Chevalley. 1. Jg. Oktober 1920 bis September 1921. 12 Hefte. 1. Heft 15 S. Lex. 8°. Hamburg, J. A. Böhme. Viertelj. 4 M., Einzel-Nr. 2 M.

Der Auftakt. Musikblätter f. d. tschechoslowak. Republik. Offizielles Organ des musikpädagog. Verbandes in Prag. Red.: Felix Adler. 1920/21. 1. Jg. 24 Hefte. 1.—2. Heft 19 S. gr. 8°. Prag, J. Hoffmann Wwe. 40 Kr., Einzelheft 2.50 Kr., Doppelheft 4 Kr.

Kunst und Theater. Hrsg. v. Volksbund f. Kunst u. Theater in München. Red.: Dr. J. Eckardt. 1. Bd. 12 Hefte. 1. Heft 8 S. Lex. 8°. Augsburg, Haas u. Grabherr. 5 M.

Gothaer Blätter für Bühne, Dichtung, Musik. Hrsg. v. Gothaer Landestheater.

Digitized by Google

Zugleich Mitteilungsblatt der literar. Gesellschaft. Verantwortlich f. d. Red: Dr. E. Nippold. 1920/21. 24 Nummern. Nr. 1. 24 S. m. Abb. 8°. Gotha, P. Andreas Perthes. Viertelj. 6 M., Einzel-Nr. 1.20 M.

Die Bühne. Halbmonatsschrift, hrsg. v. Verein zur Förderung der Bühnenkunst, Aachen. Schriftleiter: Paul Lingens. 1. Jg. April 1919 bis März 1920. 2 Hefte. 1./2. Heft 12 S. 8°. 0.50 M. Aachen, Gebr. Drießen.

Volksbühne. Zeitschrift f. soziale Kunstpflege. Hrsg. im Auftrage der Volksbühne E. V. Berlin. Red.: S. Nestriepke. 1. Jg. September 1920 bis August 1921. 6 Hefte. 1. Heft 40 S. gr. 8°. Berlin, Verlag der Volksbühne. Halbj. 3 M., Einzelheft 1.30 M.

Blätter der Staatsoper. Im Auftrag des Intendanten der Staatsoper hrsg. v. Dr. J. Kapp. 1. Jg. Oktober 1920 bis September 1921. 8—10 Hefte. 1.—3. Heft. 24, 26 u. 26 S. u. 6 S. m. Abb. gr. 8°. 5 M. Berlin, Schuster u. Loeffler.

Maske und Palette. Zeitschrift f. Theater, Tanz u. Film. Internat. Musikpresse. Chefred.: Dr. E. H. Müller; künstler. Beirat: Heinz Hagen. Oktober 1920 bis September 1921. Etwa 24 Nummern. Nr. 1. 16 S. m. Abb. u. 1 farb. Taf. Lex. 8°. Dresden, H. A. Müller. — Durch F. Volckmar, Leipzig. Viertelj. 16.25 M., Einzelnummer 2.50 M.

Deutsche Lichtbildkunst. Schriftleitung Prof. Emmerich. 1. Jg. April 1920 bis März 1921. 12 Hefte. 1.—5. Heft 148 S. m. Taf. 30,5 × 22,5 cm. München, Buchgewerbehaus. Halbj. 15 M., Einzelh. 3 M.

Film-Hölle. Hrsg.: Egon. Unabh. Blätter für u. gegen den Film. Verantwortl. E. Leo. A. Jakobson. September 1920 bis August 1921. 12 Nummern. Nr. 1 16 S. 8°. Berlin W 15, Uhlandstr. 153—154, Verlag. Viertelj. 2 M.

Jahrbuch der jungen Kunst. Hrsg. v. Prof. Dr. Georg Biermann. XI, 348 S. m. Abb. u. Taf. Lex. 8°. Pappbd. 66 M. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann.

Der Kunsttopf. Hrsg. v. der Novembergruppe. Schriftleitung Bruno W. Reimann. 1. Jg. Juli 1920 bis Juni 1921. 12 Hefte. 1. Heft 20 S. m. Abb. Lex. 8°. Berlin-Weißensee, Neuendorff u. Moll. Halbj. 25 M., Einzelheft 5 M.

Das graphische Jahrbuch. Hrsg. v. H. Th. Joel. 1. Bd. 55 S. m. Abb. u. Taf. 8°. Darmstadt, K. Lang. Pappbd. 20 M.

Das Werk. Mitteilungen des deutschen Werkbundes. Schriftleiter: Fritz Hellwag. 1. Jg. April 1920 bis März 1921. 12 Hefte. 1.—5. Heft je 16 S. gr. 8°. 24 M. Berlin, H. Reckendorf. — Durch K. F. Koehler, Leipzig.

Müller, H. A., Allgemeines Künstler-Lexikon. Leben u. Werke der berühmtesten bildenden Künstler. Vorbereitet v. H. A. Müller, hrsg. v. H. W. Singer. 4. unveränd. Aufl. 5 Bde. Frankfurt a. M., Rütten u. Loening. 300 M.

Dehio, G., Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler. Begr. vom Tage f. Denkmalspflege. 3. Bd. Süddeutschland. 2. Aufl. VIII, 632 S. 8°. Berlin, E. Wasmuth. Lwbd. 30 M.

Digitized by Google

VI.

Stilisierungen im Gebiete der Tonkunst.

Von

Josef G. Daninger.

Untersuchungen über Stilisierungen stehen in engem Zusammenhang mit der Frage der Naturnachahmung. Wir sprechen von einem stilisierten Blatt und denken dabei an eine Wiedergabe eines Blattes, bei welcher wir betonen wollen, daß diese Wiedergabe nicht ein getreues Abbild des in der Natur gegebenen Blattes darstellt. Wenn wir auch die Möglichkeit einer objektiven Nachahmung der Natur überhaupt ablehnen [1]), so denken wir doch mit dem Begriffe Stilisierung solche Veränderungen an einem in der Natur Gegebenen, die sich meist schon dem ästhetisch weniger Gebildeten aufdrängen. Es handelt sich hier um bewußte Veränderungen, um solche, welche zeigen, daß der Künstler das in der Natur Gegebene so, wie es in der Natur ist, nicht nur nicht wiedergeben konnte, sondern gar nicht wiedergeben wollte.

Die bewußten Veränderungen werden zunächst bestimmt durch das Material, in welchem nachgebildet wird, ferner durch den Zweck, dem die Stilisierung dienen soll. Der Maler wird beispielsweise beim Schaffen eines bandartigen Pflanzenornamentes an der zugrunde gelegten Pflanze andere Veränderungen vornehmen als bei Herstellung eines in sich geschlossenen, sternartigen Ornamentes (Begriff des Zweckstiles). Wichtig ist ferner die persönliche Eigenart des Künstlers, welche sich äußert in der Auswahl derjenigen Elemente, die er in seine Arbeit hinübernimmt und daselbst stärker hervorhebt, gegenüber solchen Elementen, welche er mehr zurücksetzt oder von denen er ganz absieht.

Im folgenden soll aus dem Gebiete der Tonkunst ein kleiner Beitrag zur Stilisierungsfrage geboten werden. Wenn Stilisierungen in enger Beziehung zur Naturnachahmung stehen, so ergibt sich für die Tonkunst eine Schwierigkeit daraus, daß diese Kunst überhaupt nicht zu den nachahmenden Künsten zählt. Man vergegenwärtige sich die

---

[1]) Vgl. Konrad Lange, Das Wesen der Kunst, Berlin 1907, S. 342.



Worte Hanslicks: »Das Schaffen des Malers, des Dichters ist ein stetes (inneres oder wirkliches) Nachzeichnen, Nachformen, — etwas nachzumusizieren gibt es in der Natur nicht. Die Natur kennt keine Sonate, keine Ouvertüre, kein Rondo, wohl aber Landschaften, Genrebilder, Idyllen, Trauerspiele... Der Komponist kann gar nichts umbilden, er muß alles neu erschaffen... Der Volksgesang ist kein Vorgefundenes, kein Naturschönes, sondern die erste Stufe wirklicher Kunst, naive Kunst...[1]).« Hanslicks Arbeit: Vom musikalisch Schönen, welcher diese Worte entnommen sind, ist längst kritisch beleuchtet worden, immerhin aber sind diese Worte bemerkenswert in der Beurteilung der Tonkunst als nachahmender Kunst. Man könnte daher vermuten, in der Tonkunst ließe sich überhaupt nicht von Stilisierung sprechen. Dies trifft jedoch nicht zu. In dem Sinne, wie Hanslick an der angeführten Stelle darlegt, findet die Tonkunst allerdings keine Vorbilder in der Natur. Ein Landschaftsgemälde kann das Abbild einer wirklichen Landschaft sein, die Alpensymphonie von Richard Strauß ist kein Abbild von Naturvorgängen in dem Sinne, als ob sich die Naturvorgänge, welche dort mit den Mitteln der Tonkunst wiedergegeben werden, in der Natur nach Höhen- und Dauerwerten im Sinne der Tonkunst gegliedert, zu Sätzen und Perioden zusammengeschlossen und mit den Werkzeugen der Tonkunst ausgeführt abspielten. Trotzdem nimmt ein derartiges Tonstück Naturvorgänge zum Ausgang und gibt diese eben mit der durch das Material der Tonkunst bestimmten Technik verändert wieder. Solche Veränderungen sind aber grundsätzlich auch nicht anders zu beurteilen wie die Veränderungen, welche der Bildhauer vornehmen muß, wenn er einen Naturgegenstand etwa in Marmor wiedergibt. Er hat hierbei nicht nur von der Farbe zu abstrahieren, sondern er wird auch durch die dem bezüglichen Material eigentümliche Technik in der Ausführung bestimmt[2]). Es kann also auch in der Tonkunst von einer Stilisierung der Natur gesprochen werden.

Das geläufigste Feld hierfür ist die Tonmalerei als Geräuschstilisierung. Aber noch andere Stilisierungen außermusikalischer Vorbilder kennt die Tonkunst. Hierher gehört die Stilisierung der Sprechmelodie zum Sprechgesang. In einem weiteren Sinne kann auch als Stilisierung angesprochen werden die Nachahmung exotischer Musik im Tonmaterial unserer Tonkunst. Von Stilisierung können wir auch dann sprechen, wenn wir Produkte niederer Kunstübung in das Gebiet höherer Kunstübung erheben. Hierher gehört das Hinübernehmen

[1]) Eduard Hanslick, Vom musikalisch Schönen, Leipzig 1854 (1. Aufl.), S. 91—92.
[2]) Vgl. Konrad Lange, a. a. O. S. 357 (Begriff des Materialstiles).



von Elementen der Volksmusik, ferner von Formen der ursprünglich zum Tanze oder zum Marsche bestimmten Musik naiver Musikübung (und anderes mehr) in das Gebiet der höheren Tonkunst.

Im folgenden soll nur die Rede sein von der Tonmalerei als Geräuschstilisierung, vom Sprechgesang in seiner Beziehung zur Sprechmelodie und von einer möglichen Art der Nachahmung exotischer Musik im Tonsysteme unserer Kunst.

Die Tonmalerei als Geräuschstilisierung.
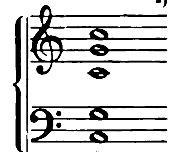
Die Tonmalerei als Geräuschstilisierung hat zum Ziele die Erweckung von Vorstellungen aus dem Gebiete hörbarer Naturvorgänge durch musikalische Ausdrucksmittel. Helmholtz kennzeichnet den Unterschied zwischen Geräusch und Klang folgendermaßen[1]: »Es zeigt sich (nämlich) im allgemeinen, daß im Verlaufe eines Geräusches ein schneller Wechsel verschiedenartiger Schallempfindungen eintritt. Man denke an das Rasseln eines Wagens auf Steinpflaster, das Plätschern und Brausen eines Wasserfalls oder der Meereswogen, das Rauschen der Blätter im Walde. Hier haben wir überall einen raschen und unregelmäßigen, aber deutlich erkennbaren Wechsel stoßweise aufblitzender verschiedenartiger Laute. Beim Heulen des Windes ist der Wechsel langsam, der Schall zieht sich langsam und allmählich in die Höhe und sinkt dann wieder ... Ein musikalischer Klang dagegen erscheint dem Ohre als ein Schall, der vollkommen ruhig, gleichmäßig und unveränderlich dauert, solange er eben besteht, in ihm ist kein Wechsel verschiedenartiger Bestandteile zu unterscheiden ...« Aus Helmholtz' Charakteristik von Geräusch und Klang geht hervor, daß auch die Geräusche Elemente enthalten, an denen die stilisierende Tonkunst einsetzen kann. Es sei hier auch hingewiesen auf die von E. Thomas in seinem Buche: »Die Instrumentation der Meistersinger von Nürnberg« [2]) angeführte Untersuchung des Alpengeologen

[1]) Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen, Braunschweig 1896 (5. Ausgabe), S. 14. Der Verfasser dieser Arbeit hat seinerzeit in seinem Buche »Sage und Märchen im Musikdrama« (Prag 1916, Joh. Hoffmanns Wwe.) ausführlicher über Tonmalerei in dem weiteren Umfange als Erweckung von Vorstellungen aus dem Bereiche sinnlich wahrnehmbarer Vorgänge überhaupt durch musikalische Ausdrucksmittel gesprochen. Hier beschäftigt ihn die Frage der Tonmalerei als Geräuschstilisierung im Zusammenhange mit dem Stilisierungsproblem in der Tonkunst. Er will daher an dieser Stelle von dem dort erörterten nur soviel vorbringen, als ihm für den vorliegenden Zweck nötig erscheint.

[2]) Eugen Thomas, Die Instrumentation der Meistersinger von Nürnberg, 2. Aufl., Leipzig, S. 90.


Digitized by Google

Albert Heim über die »Töne der Wasserfälle« [1]). Heim zeigt, daß das Geräusch von Wasserfällen, Waldbächen, auch der Wasserstrahl einer Pumpe Töne enthält, welche zueinander harmonische Beziehung aufweisen, und daß bei allen solchen rauschenden Gewässern dieselben Töne vorkommen; diese bilden den Nonenakkord der Unterdominante von C-dur mit Auslassung der Terz (F—C—E—G). Die letztere erscheint sehr schwach und verschwindet bei kleinen Wasserfällen fast ganz. Thomas gibt eine Tabelle der bei Heim notierten Akkorde. Es möge nur der erste Akkord jener Tabelle angeführt sein: [2])



Alle in der Tabelle notierten Akkorde enthalten als tiefsten Ton F (beziehungsweise f), über demselben liegt in verschiedener Gestalt der C-dur-Dreiklang.

Bei Thomas lesen wir bezüglich dieser Akkorde die Bemerkung, daß der Grundton F bei starken Wässern derart dominiert, »daß der darüber befindliche C-dur-Akkord sich bloß als ein wohllautendes Geräusch ausnimmt. Dieses F ist ein tiefer, dumpfer und dröhnender Ton. Bei schwächeren Gewässern dominiert das C«. Thomas vermutet übrigens die Akkorde um eine Oktave zu hoch notiert. Er weist des weiteren hin auf die Verwendung des hier mitgeteilten Zusammenklanges in Beethovens Pastoralsymphonie, 5. Teil, Hirtengesang. Auch sei darauf hingewiesen, daß zu Beginn des II. Aufzuges in Wagners Tristan die Hörner diesen Naturstimmung malenden Zusammenklang bringen [3]). Es ist an dieser Stelle nicht unsere Aufgabe, Heims Untersuchungen im einzelnen auf ihre Richtigkeit zu prüfen, für uns ist vielmehr wiederum die Erkenntnis wertvoll, daß sich in Naturgeräuschen musikalisch stilisierbare Elemente vorfinden.

Es soll nun dargelegt werden, wie die Tonmalerei bei der Geräuschstilisierung vorgeht.

Die Tonmalerei greift die genannten Elemente auf und überträgt auf dieselben das System der Gliederung nach Höhe und Dauer, welches dem musikalischen Tonmaterial eigentümlich ist. Es braucht wohl nicht erst betont zu werden, daß in den folgenden Darlegungen gezeigt werden soll, durch welche Faktoren die Wirkung zustande

[1]) Verhandlungen der schweizerischen naturforschenden Gesellschaft, Luzern 1874, S. 209.

[2]) Hier fehlt auch die Sept des Nonenakkordes.

[3]) Man lese bezüglich dieser beiden Anwendungen die schöne Stelle in Schönbergs Harmonielehre S. 448—449, Leipzig-Wien 1911.

Digitized by Google

kommt, daß jedoch die Frage, ob der Tondichter beim Schaffen seines Werkes sich aller Einzelheiten bewußt war, ganz außerhalb des Bereiches unserer Untersuchung liegt. Zu bedauern ist es, daß selbst von weniger oberflächlich Denkenden nicht selten derartige Darlegungen mißverstanden werden.

Es möge nun ein grundlegendes Beispiel folgen. Als ein solches diene eine Stelle aus Richard Wagners Parsifal, II. Aufzug, nahe dem Schlusse:

Klingsor (ist auf der Burgmauer herausgetreten und schwenkt eine Lanze gegen Parsifal):

Halt da! Dich bann' ich mit der rechten Wehr!
Den Toren stelle mir seines Meisters Speer!

(Er schleudert auf Parsifal den Speer, welcher über dessen Haupte schweben bleibt.)

Wagner verwendet an dieser Stelle ein Glissando der Harfe in Oktaven. Dieses täuscht uns das Pfeifen vor, das beim Durchschneiden der Luft durch den dahinsausenden Speer entsteht. Der Schalleindruck dieses Pfeifens erinnert an den Schalleindruck, den wir erleben, wenn eine Sirene mit stetig zunehmendem Luftstrom angeblasen wird. Für den hervorgerufenen Eindruck ist kennzeichnend eine stetig zunehmende Tonhöhe. Auch von jenem Pfeifen sagen wir, daß es an Höhe zunimmt, womit wir anerkennen, daß das Geräusch des Pfeifens der Luft eine bezüglich Tonhöhe faßbare Gehörsempfindung auslöst. Die Tonkunst kann aber ein solches Pfeifen mit den ihr eigenen Mitteln nicht wiedergeben, denn im Pfeifen verändert sich die wahrgenommene Tonhöhe stetig, die Tonkunst dagegen arbeitet nicht mit einem Tonkontinuum, sondern legt ihren Bildungen eine aus getrennten Elementen bestehende Tonreihe, eine Tonleiter zugrunde. Ein Kontinuum von Tönen, welches stetig an Höhe zunimmt von einem tieferen Ausgangston bis zu einem höheren Endton, kann die Tonkunst nicht wiedergeben, sie kann nur einen Ersatz hierfür bieten dadurch, daß sie nacheinander alle Töne erklingen läßt, die sie entsprechend der ihr eigentümlichen Gliederung des Tonmaterials zwischen zwei Grenztöne einschaltet; es sind dies die Töne der diatonischen Tonleiter. Man könnte einwenden, daß doch in der chromatischen Tonleiter die Töne dichter aufeinanderfolgen. Diesem Einwande ist jedoch mit dem Hinweise darauf zu begegnen, daß das unserer Tonkunst zugrunde liegende Tonsystem das diatonische ist, das ist ein aus ganzen und halben Tönen zusammengesetztes und nicht das aus lauter halben Tönen gebildete chromatische Tonsystem. Die chromatische Tonleiter stellt nur den Vorrat aller überhaupt zur Verfügung stehenden Töne dar. Ob die zu einer Geräuschstilisierung der obigen

Digitized by Google

Art verwendete diatonische Skala eine Dur- oder eine Mollskala ist, wird durch das Tongeschlecht des bezüglichen Tonstückes bestimmt. Das Harfenglissando an der angezogenen Stelle beansprucht keinen melodischen Eigenwert, sondern durchläuft nur zwischen einem Ausgangs- und Endton alle Töne, welche in diatonischer Folge die bezügliche Tonart kennzeichnen. Das Glissando der Harfe ist hierzu besonders geeignet. Die Eigentümlichkeit desselben besteht doch gerade darin, daß die Saiten nicht angerissen werden, sondern daß der Finger möglichst schnell an den Saiten vorbeigleitet. Die Töne erregen hierbei einzeln nur ganz wenig unsere Aufmerksamkeit, es kommt uns vielmehr nur das rasche rauschende Durcheilen des Tonbereiches zum Bewußtsein. Auf anderen Instrumenten, etwa auf einer Violine, ließe sich allerdings der stetige Übergang vom Ausgangston zum Endton wiedergeben durch Gleiten des Fingers auf dem Griffbrett, aber eine derartige Nachbildung des Pfeifens des Windes wäre eine realistische, keine stilisierte. Für die letztere ist kennzeichnend eine Abweichung des Abbildes vom Urbild, bestimmt durch die Eigenartigkeit des Materials der betreffenden Kunst. Im vorliegenden Falle besteht diese Eigenartigkeit in der diatonischen Gliederung des Tonmaterials.

Die Art jeglicher Stilisierung wird außer durch das Material auch bestimmt durch die Eigenart des Künstlers, indem die zugrunde liegenden Naturformen »durch das Medium des Menschengeistes gehen« und dadurch ihre Wiedergabe ein eigentümliches Gepräge erhält[1]. Hierbei offenbart sich der Künstler auch in hervortretender Weise als Kind seiner Zeit, so daß sich Individualstil und historischer Stil[2] nicht nur oftmals berühren, sondern sogar (zumindest teilweise) decken. Auch der fortschrittlichste Künstler ist bis zu einem gewissen Grade abhängig von der Stufe der Entwicklung, welche seine Kunst erreicht hat. Nicht nur der Stand der Technik, sondern auch gewisse Traditionen in der Stellungnahme zu einer Aufgabe können auch die Arbeit des originellsten Kopfes beeinflussen.

Das Harfenglissando aus Parsifal konnte den Begriff des Materialstiles beleuchten, zur Veranschaulichung des Individualstiles und zugleich des historischen Stiles vergleichen wir eine Stelle bei Richard Wagner mit einer analogen bei Joseph Haydn.

Richard Wagner, Tristan und Isolde, II. Aufzug, 1. Szene:

Isolde: Nicht Hörnerschall tönt so hold: des Quelles sanft rieselnde Welle rauscht so wonnig daher.

Joseph Haydn, Schöpfung, Arie Nr. 6, Schluß:

Raphael: Leise rauschend gleitet fort im stillen Tal der helle Bach.
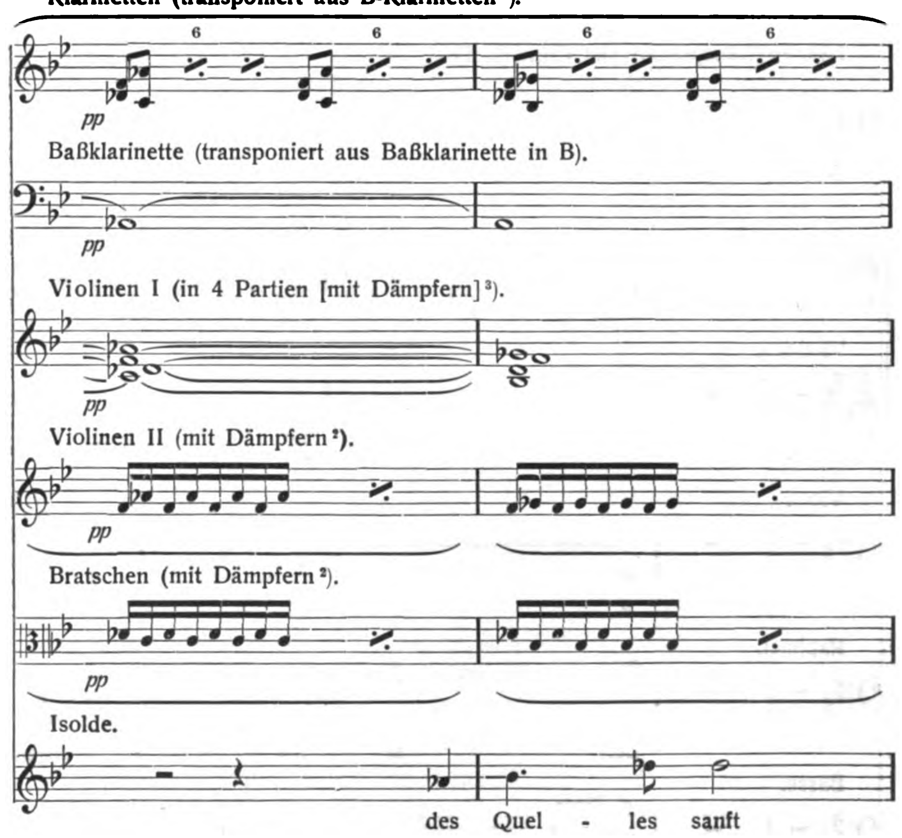
[1] Vgl. St. Witasek, Grundzüge der allgemeinen Ästhetik, Leipzig 1904, S. 379.

[2] Vgl. K. Lange, a. a. O. S. 366.

Digitized by Google

Beide Male ist das Naturgeräusch gegeben durch das leise Rauschen des Baches. Bei Wagner kommt dem Klangbild ein wesentlicher Anteil zu an der Stimmungszeichnung innerhalb des dramatischen Vorganges, bei Haydn haben wir vor uns eine untermalende Begleitung zu einem lyrischen Erguß. Um Isoldens Sorglosigkeit zu verstehen, müssen wir selbst das Rieseln der Welle illusionsartig mithören, die erzielte Gehörsillusion hat zur dramatischen Gesamtwirkung ebenso beizutragen wie das Bühnenbild. Im anderen Beispiele befinden wir uns nicht im Gebiete des Dramatischen, sondern des Lyrischen. Es liegt ein Stück mittelbarer Lyrik vor, d. h. es wird durch die Textworte ein Bild aufgerollt, dessen phantasiemäßiges Anschauen eine Gefühlswirkung auslösen soll, nicht aber wird eine solche in den Textworten ausgesprochen[1]). — Nun die Partiturstellen:


Wagner.
Klarinetten (transponiert aus B-Klarinetten[2]).
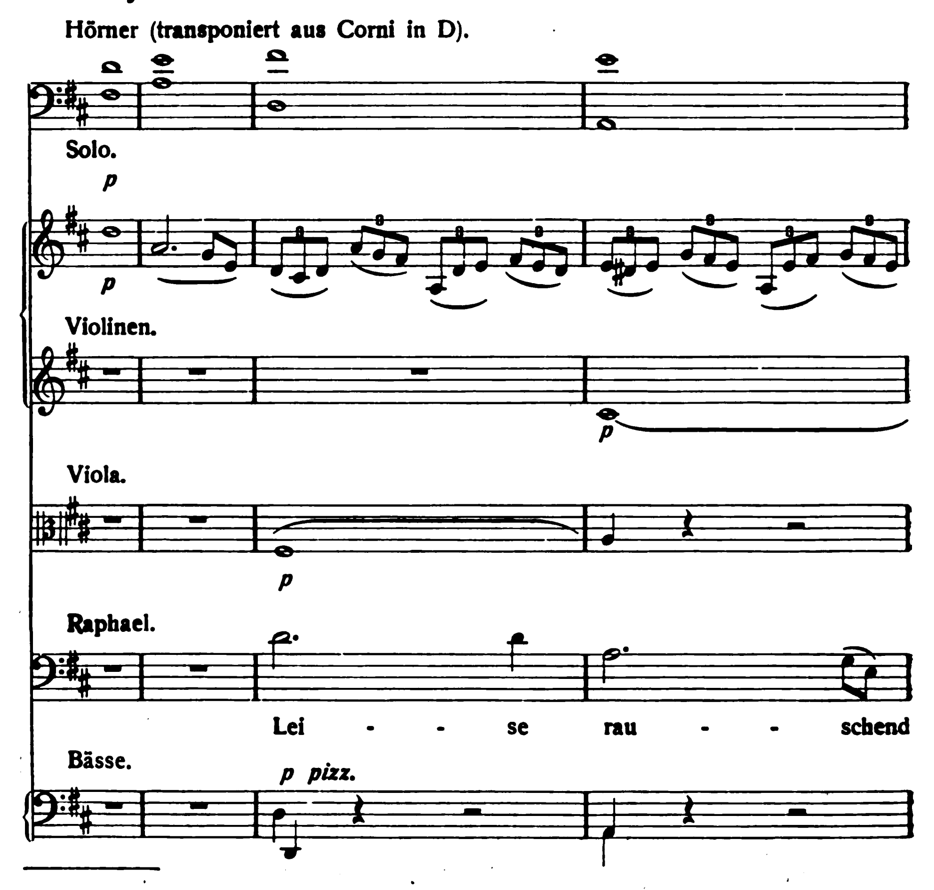


[1]) Vgl. R. Müller-Freienfels, Poetik, Leipzig 1914, S. 70.
[2]) In der Orchesterpartitur (Leipzig, C. F. Peters, S. 222) ausgeschrieben.
[3]) In der Orchesterpartitur auf zwei Systemen.

Digitized by Google

Von beiden Tonsetzern wurde dasselbe Geräusch stilisiert und doch erscheinen die beiden Stellen so charakteristisch verschieden. Abgesehen von der vorigen Unterscheidung der beiden Stellen in eine solche, welche einem dramatischen und eine solche, welche einem lyrischen Tonwerke angehört, tritt hier die verschiedene Stellungnahme des Romantikers und des Klassikers zur Geräuschstilisierung deutlich hervor. »Die Wagnersche Bühnenlandschaft bedeutet ... eine Erweiterung des Innenlebens; die Seele mit ihren Stimmungen wird projiziert in den umgebenden dreidimensionalen Raum [1].« Die Illusion der Bühnenlandschaft kommt aber nicht nur auf optischem, sondern auch auf akustischem Wege zustande, daher auch die gelegentliche Heranziehung der musikalischen Stilisierung von Naturgeräuschen, nicht bloß andeutend, sondern möglichst ausschöpfend, damit im Hörer ein intensives Illusionserlebnis zustande kommt.

Haydn.



[1] Arthur Kießling, Richard Wagner und die Romantik, Leipzig 1916, S. 98.

Sehen wir uns das Klangbild aus Tristan näher an:

Zunächst die Instrumentalfarben: Die Sextolen der weichen B-Klarinetten, die Baßklarinette in b, ferner die gehaltenen pp-Akkorde der vierfach geteilten ersten Violinen mit Dämpfern, dazu eine Sechzehntelbewegung der zweiten Violinen und Bratschen mit Dämpfern, bei Haydn der hellklingende D-dur-Einsatz der zwei Hörner mit der typischen Phrase $\begin{matrix} \bar{d} & \bar{e} & \overline{fis} & \bar{e} \\ fis & a & d & A \end{matrix}$ [1], während die ersten Violinen von $\bar{\bar{d}}$ zu $\bar{d}$ herabsteigen und hierauf auf der Grundlage des D-dur-Dreiklanges eine ruhige Bewegung in Achteltriolen einsetzen, zu welcher der zweistimmige Hornsatz weiter ertönt. Zweite Violinen und Violen geben abwechselnd eine Füllstimme, dazu ertönt noch das Pizzikato der Bässe. Bei Haydn also keine geheimnisvolle träumerische Farbe, sondern schlichte Farben, welche eine frohe durch die Schönheit des Naturbildes wachgerufene Seelenstimmung kennzeichnen.

Nun die harmonische Ausgestaltung der beiden Stellen. Bei Wagner finden wir über dem orgelpunktartig liegenden As der Baßklarinette der Reihe nach in den vierfach geteilten gedämpften Violinen folgende Akkorde ausgehalten in enger Lage:

b	as	ges	ges	f	es	ges	
ges	f	f	es	des	des	es	des
es	des	des	c	b	b	c	as
c	c	b	b	as	g	as	f

Bei Haydn stehen die einfachen geläufigen Folgen:

	g		g				g		g	
a	e	a	e	a	g	d	a	a	e	
fis	cis	fis	cis	fis	$\bar{d}$	a	e	fis	cis	usf.
d	a	d	a	d	h	fis	cis	d	a	

Bei Wagner führen sowohl die Klarinetten als auch die zweiten Violinen und die Bratschen in den Akkordtönen der ersten Violinen eine Bewegung aus, und zwar die Klarinetten in Achtelsextolen, die Violinen und Bratschen in Sechzehntelgruppen, so daß auf je sechs Noten einer Klarinettenstimme acht Noten einer Violin- beziehungsweise Bratschenstimme fallen. Die Bewegung wird von den Klarinetten in der Weise ausgeführt, daß die erste Klarinette den dritten mit dem vierten Akkordton wechseln läßt, die zweite Klarinette den zweiten Akkordton mit dem ersten (gezählt vom untersten Akkordton aus). Die zweiten Violinen benützen die Töne der ersten Klarinette, die Bratschen die der zweiten. Durch diese so erzeugte fließende Bewegung wird der

[1]) **Man bezeichnet in der Fortschreitung: Sext-reine Quint (hier $\begin{matrix} \bar{d} & \bar{e} \\ fis & a \end{matrix}$) in Parallelbewegung bei stufenweiser Fortschreitung der Oberstimme die entstehende »verdeckte Quint« geradezu als »Hornquint«.**


Digitized by Google

für das Zustandekommen eines Geräusches nach Helmholtz charakteristische Wechsel verschiedener Schallempfindungen in möglichster Dichte illusionsartig erlebt. Nicht ohne Wirkung mag hierfür auch das Auftreten des Sekundenintervalles abwechselnd in der ersten und zweiten Klarinette sein. Die zweiten Violinen und die Bratschen stehen zwar bezüglich der verwendeten Tonstufen mit den Klarinetten im Einklang, rhythmisch jedoch stellen dieselben der Achtelsextolenbewegung der Klarinetten eine Sechzehntelbewegung gegenüber. Dadurch entsteht zwischen den beiden Instrumentengruppen das rhythmische Verhältnis 6:8, hierdurch treffen nur nach je einem halben Takt die Töne der Streicher mit rhythmisch gleichstelligen der Klarinetten zusammen. Dieses Hineinspielen der einen Instrumentengruppe zwischen die Töne der anderen erhöht den Eindruck der vorhin erwähnten Dichtigkeit im Wechsel der Gehörsempfindungen. Im wirklichen Naturgeräusch vollzieht sich dieser Wechsel in keinem kommensurablen Zeitverhältnis, die Stilisierung läßt diesen Wechsel sich in einem kommensurablen Zeitverhältnis vollziehen. Denn wie die Tonkunst mit bestimmten Tonhöhen und Tonhöhenverhältnissen arbeitet, so auch mit bestimmten Zeitwerten und Zeitverhältnissen. Wenn merkbare Abweichungen in erster oder zweiter Hinsicht auftreten, so tragen dieselben Ausnahmecharakter und wirken dann gerade als Abweichungen von den Urbildern, sie treten gelegentlich auf und dürfen nicht in einem solchen Grad erscheinen, daß ein Vergleich mit den Urbildern Unlust erregt; hierher gehört das Erhöhen eines Tones um ein Kleines zum Zwecke gesteigerten dramatischen Ausdruckes oder die Erscheinungen des *Tempo rubato* (Ästhetik des Ungenauen).

Die Inkommensurabilität erscheint in unserer Stelle dadurch stilisiert, daß sich die für die mitteleuropäische Musik geltenden beiden Grundtypen der Unterteilung der Notenwerte, Dreiteilung und Zweiteilung überdecken. Es entstehen dadurch zwar keine inkommensurablen Zeitverhältnisse, aber dadurch, daß in den gleichzeitig ertönenden Gruppen von je sechs beziehungsweise acht Tönen außer zu Beginn jeder Gruppe nie ein Ton der einen mit dem rhythmisch gleichstelligen Ton der anderen zusammenfällt, wird das inkommensurable Verhältnis vorgetäuscht, indem zwar an dem Nichtzusammentreffen der Elemente des Geräusches festgehalten ist, das Nichtzusammentreffen jedoch mit den rhythmischen Mitteln der Tonkunst wiedergegeben wird.

Wie oben das Harfenglissando im Parsifal ein Beispiel gab für eine der Gliederung des musikalischen Tonsystems entsprechende Auswahl von Tönen aus dem in der Natur gegebenen Tonkontinuum, so bietet die hier vorliegende Geräuschstilisierung ein Beispiel für eine der Gliederung des musikalischen Zeitsystems entsprechende Auswahl

Digitized by Google

der Zeitwerte aus der in der Natur gegebenen Mannigfaltigkeit von Möglichkeiten.

Die liegenden Akkorde der vierfach geteilten gedämpften Violinen in enger Lage erhöhen durch ihren verschleierten Klang die Geräuschillusion [1]). Sie ergänzen die Wirkung der bewegten Instrumentalgruppen, indem sie, während die letzteren die Bewegung in kommensurablen Zeitverhältnissen vollführen, nur in Abschnitten von zwei zu zwei Takten wechseln, auf eine Unterteilung gänzlich verzichten. Die verwickelten Zeitverhältnisse im Naturgeräusch werden also vorgetäuscht durch das Zusammenwirken der beiden Komponenten: kommensurable Zeitverhältnisse und gedämpfter ruhender Akkord.

Bezüglich der Gefühlswirkung von Geräuschstilisierungen ist wichtig, daß das ausgelöste Gefühl dem durch das Naturgeräusch verursachten gleichartig ist. Isoldens Worte lauten: »Nicht Hörnerschall tönt so hold, des Quelles sanft rieselnde Welle rauscht so wonnig daher ...« Mit diesen Worten ist deutlich das durch das Naturgeräusch in Isolde ausgelöste Gefühl, das wir als Scheingefühl miterleben sollen, gekennzeichnet. Es muß daher auch die Stilisierung alles irgendwie Unruhebetonte vermeiden. Wie viel einfacher ist die Geräuschstilisierung bei Haydn. An dieser beteiligen sich nur die ersten Violinen durch ihre ruhig die Harmonie figurierenden Achteltriolen. Im übrigen wirkt die Stelle mehr durch ihre einfache und klare Haltung stimmungserregend als durch die Geräuschstilisierung selbst.

Wir verlassen nun die Tonmalerei als Geräuschstilisierung und wenden uns einer anderen Gruppe von Stilisierungen zu.

Der Sprechgesang als stilisierte Sprechmelodie.

Sprechgesang und Sprechmelodie stehen zueinander in einer ähnlichen Beziehung wie Tonmalerei und Naturgeräusch, der Sprechgesang stellt eine musikalische Stilisierung der Sprechmelodie dar. Die Sprechmelodie ist noch nicht Musik, auch nicht primitive Musik. Ihr fehlt hierzu die der Musik eigentümliche Gliederung des Tonkontinuums in ihrer Höhe nach genau festgelegte Tonschritte, ferner eine Messung der Dauer der einzelnen Silben im Sinne unserer heutigen Musik. Dieses letztere Merkmal muß allerdings nicht unbedingt aufzuweisen sein, da z. B. der hochentwickelte gregorianische Choral zwar eine

[1]) Es sei hier hervorgehoben, daß in dieser Studie von dem Anteil, welcher den beim Spielen auf Instrumenten auftretenden wirklichen Geräuschen am Zustandekommen einer Geräuschillusion zukommt, nicht gehandelt wird, da solche Darlegungen die Stilisierungsfrage nicht unmittelbar betreffen.


Digitized by Google

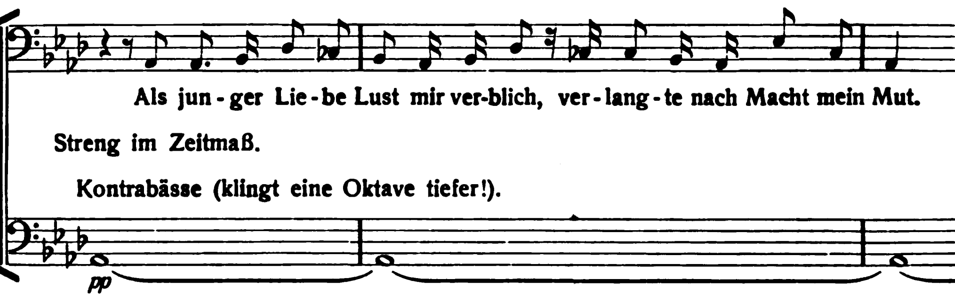
Messung der Tonhöhen kennt, in rhythmischer Beziehung aber dem Rhythmus der Sprache folgt. Eine genaue Zeitmessung wurde erst durch die Mehrstimmigkeit notwendig.

Zur Kennzeichnung der Sprechmelodie ist zu beachten, daß dieselbe nur ungefähr bestimmte Tonlagen kennt, daß die Tonschritte meist zwar der Richtung nach, das ist steigend oder fallend, gegeben sind, nicht aber der Größe nach. Ferner bewegt sich die Sprechmelodie in Gleittönen, welche innerhalb einer und derselben Silbe von einer Tonhöhe zu einer anderen auf- oder absteigen. Der Sprechstimme kommt im Gegensatz zur Singstimme ein Mindermaß musikalischer Eigenschaften zu [1]).

Der Sprechgesang greift aus der Sprechmelodie zunächst das auf, was man gewöhnlich den Tonfall einer Rede zu nennen pflegt, das ist die Auf- oder Abwärtsbewegung der Rede oder das Verweilen in einer gewissen Höhenlage. Wenn wir mittels eines rechtwinkligen Koordinatensystems den Unterschied zwischen dem Verlaufe einer Sprechmelodie und eines Sprechgesanges veranschaulichen, indem wir als Abszissen die Zeiten, als Ordinaten die Tonhöhen auftragen, so erhalten wir für die Sprechmelodie eine Kurve, für den Sprechgesang einen gebrochenen, aus vertikalen und horizontalen Stücken zusammengesetzten Linienzug.

Als erstes Beispiel eines Sprechgesanges diene der Anfang von Wotans großer Erzählung in der zweiten Szene des zweiten Aktes von Wagners Walküre: »Als junger Liebe Lust mir verblich, verlangte nach Macht mein Mut; von jäher Wünsche Wüten gejagt, gewann ich mir die Welt . . .«

Wotan (mit gänzlich gedämpfter Stimme).



Man deklamiere diese Worte »mit gänzlich gedämpfter Stimme« und beobachte sorgfältig den Verlauf der Sprechmelodie, dann ver-

[1]) Vgl. unter anderem E. Sievers: Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung (W. Ostwald, Annalen der Naturphilosophie und Universitätsprogramm zum Rektoratswechsel der Universität Leipzig, 31. Oktober 1901), ferner die bezüglichen Darlegungen in H. Rietsch, Die deutsche Liedweise, Wien und Leipzig 1904.


Digitized by Google

gleiche man mit diesem den Tonhöhenverlauf der musikalischen Aufzeichnung. Die fixierten Tonhöhen geben die Maxima oder Minima im Höhenverlaufe der Sprechmelodie oder kennzeichnen Stellen, von denen aus die Sprechkurve stärker oder weniger stark ansteigt als von anderen Stellen aus.
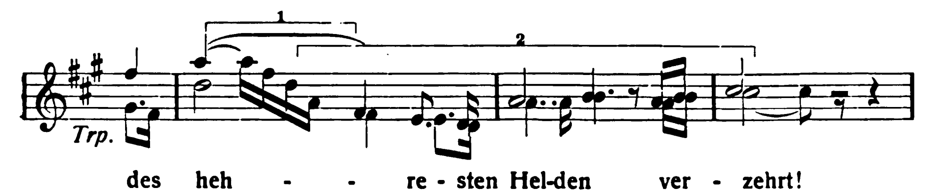
In rhythmischer Beziehung läßt sich ähnliches aufweisen. Wie bezüglich der Tonhöhe wurde auch hier das Schwankende durch die der Tonkunst eigentümliche Gliederung nach genau bestimmbaren Zeitverhältnissen ersetzt. Die Instrumentalbegleitung besteht nur in dem ausgehaltenen Kontra-As (pp) der Kontrabässe. Es darf jedoch nicht übersehen werden, daß sich dieses musikalisch so enthaltsame Gebilde innerhalb eines Viertakters abspielt, das ist innerhalb eines für den rhythmischen Aufbau eines Tonstückes fundamentalen rhythmischen Gebildes. Gerade diese Erscheinung ist kennzeichnend für die Stilisierung der Sprechmelodie, daß sich die Tonkunst hierbei der ihr eigentümlichen rhythmischen Grundgebilde bedient.

Nun folge ein reicher ausgestaltetes Beispiel. Dieses ist entnommen dem Schlußgesange Brünhildens in Wagners Götterdämmerung:

Brünhilde (zu den Mannen):

1. Starke Scheite
2. schichtet mir dort
3. am Rande des Rheins zu Hauf'!
4. Hoch und hell
5. lod're die Glut,
6. die den edlen Leib
7. des hehrsten Helden verzehrt!

Diese Stelle bietet weit mehr als ein bloßes Festlegen der Maxima und Minima oder sonst kennzeichnender Stellen der Sprechkurve mit einer auf ein Mindestmaß reduzierten Instrumentalbegleitung. Sehen wir eine Stelle an wie:



Zu dieser Stelle sei bemerkt:

1. Wir finden zur ersten Silbe des Wortes »hehresten« eine melismatische Führung der Singstimme. Eine solche ist einer Stilisierung der Sprechmelodie wie im vorigen Beispiel fremd. In der gewöhnlichen Rede kennen wir zwar auch beim Ausdrucke der Verwunderung oder des Schmerzes Ausrufe, in denen die Stimme aus einer

Digitized by Google

hohen in eine tiefe Lage umschlägt, wie z. B. bei den Ausrufen: »Ah!« oder »Au!«, aber in diesem Sinne böte die obige Textstelle zur Anwendung der melismatischen Führung der Singstimme keinen Anlaß; es handelt sich hier vielmehr um eine rein musikalisch zu wertende Ausschmückung im Dienste gehobenen Ausdruckes.

2. Mit den Tönen der Gruppe 2 beteiligt sich die Singstimme an dem motivischen Material des Orchestersatzes (Siegfriedmotiv in der Trompete). Das Aufnehmen des Siegfriedmotives hat eine Verschärfung des Rhythmus der Singstimme zur Folge: 𝅗𝅥 ♩ 𝄾 ♬ | 𝅗𝅥 – |. Man vergleiche in der später folgenden Tabelle den Rhythmus dieser Zeile mit dem der vorhergehenden Zeilen; besonders achte man auf die Achtelpause. Der steigende Tonschritt im Worte »Helden« vom ā, welches dem Vokal der Stammsilbe zugeteilt ist, zum h̄ auf dem Vokal der tonlosen Endungssilbe ist vom Gesichtspunkte einer bloßen Stilisierung der Sprechmelodie aus nicht verständlich, hier beteiligt sich vielmehr die Singstimme an dem instrumental erfundenen Siegfriedmotiv.

3. Die Tonhöhensteigerung in den einzelnen Verszeilen der ganzen Stelle erscheint mitbestimmt durch die Harmoniefolge in der orchestralen Begleitung.

4. Beachten wir die großrhythmische Gliederung der Stelle, das ist die Zusammenfassung der Takte zu größeren rhythmischen Gebilden[1]. In dem Beispiele aus der Walküre konnten wir nicht achtlos daran vorbeigehen, daß das durch Stilisierung der Sprechmelodie entstandene musikalische Gebilde einem Viertakter eingeordnet erschien. In diesem Viertakter tritt auch in großrhythmischer Hinsicht das immerhin auf ein Mindestmaß reduzierte musikalische Wesen der Stelle in Erscheinung.

Die angezogene Stelle aus dem Schlußgesang Brünhildens setzt ein mit dem Zeitmaß: »Sehr breit, und langsamer als zuvor.« Wir haben einen 17taktigen Satz vor uns: dieser weist die Gliederung auf: $17 = 8 + 3 + 6$ Takte, der 8-Takter die Gliederung $4 + 4$, wobei sich jeder 4-Takter als $2 + 2$-Takter darstellt, der 3-Takter als Summe aus $1 + 2$, dann folgt noch ein 6-Takter mit der Zusammensetzung $2 + 4$ Takte. Die Gliederung des ganzen 17taktigen Gebildes läßt sich wie folgt veranschaulichen:

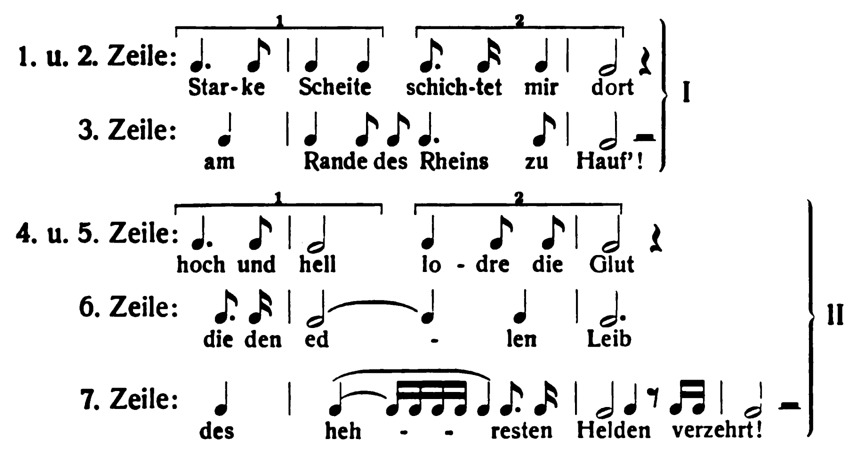
[1]) Bezüglich der Unterscheidung von kleinrhythmischer und großrhythmischer Gliederung vgl. man H. Rietsch, Die deutsche Liedweise (siehe vorhergehende Fußnote!), S. 22. Die kleinrhythmische Gliederung arbeitet mit dem Taktteil, die großrhythmische mit dem Takt oder mit Gruppen von Takten als Einheiten. Die letztere ist für den Satzbau, was die erstere für das Motiv ist.


Digitized by Google

$$17 = \underbrace{\underbrace{\underbrace{2+2}\ \underbrace{2+2}}_{}}_{4+4}{}^{8} + \underbrace{1+2}_{}{}^{3} + \underbrace{2+4}_{}{}^{6}$$

Der 3-Takter spannt den melodischen Bogen hinüber zum Motiv der feurigen Lohe in Fis-dur, mit diesem setzt der 6-Takter ein. Während nach der bloß rhythmischen Seite die 4-Takter in lauter 2-Takter zerfallen: , werden durch die Instrumentierung je zwei solcher 2-Takter zu dem höheren Gebilde eines 4-Takters zusammengefaßt in der Art, daß im zweiten 2-Takter die Verteilung an die Instrumente eine andere ist als im ersten, der dritte 2-Takter aber wiederum dem ersten und ebenso der vierte dem zweiten entspricht. Der 3-Takter verbindet die bisherige Gruppe von Takten mit dem im 6-Takter einsetzenden Lohemotiv dadurch, daß in seinem zweiten Takt die in 32-stel-Bewegung zerlegten Akkorde der Violinen einsetzen, welche Bewegung für das Lohemotiv kennzeichnend ist; dasselbe gilt von den Trillern der Bratschen und von denen der zweiten Violinen (die Bläser halten noch an dem Rhythmus des zweiten Taktes der 2-Takter fest).

Der erste 4-Takter ist Orchestervorspiel, die Gebärde Brünhildens begleitend, erst mit dem zweiten setzt die Singstimme ein. Der Rhythmus der letzteren stellt ein Hineintragen musikalischer Zeitmessung in den Sprechrhythmus in der Art dar, daß sich der Rhythmus der Singstimme dem Großrhythmus des Orchestersatzes einordnet. Die folgende Tabelle gibt den Rhythmus der einzelnen Verszeilen:



Es entsprechen bezüglich des musikalischen Rhythmus die Zeilen 1 und 2 den Zeilen 4 und 5, die Zeile 3 der Zeile 6, die Zeile 7 stellt

Digitized by Google

musikalisch wie textrhythmisch eine Erweiterung der Gruppe II gegenüber der Gruppe I dar, wodurch ein Moment der Mannigfaltigkeit in die durch den rhythmischen Parallelismus verbürgte Einheit tritt. Die Vertonung der Verszeilen 4—7 steht großrhythmisch der Vertonung der Verszeilen 1—3 selbständig gegenüber, indem die letztere zwei einander entsprechende 2-Takter, die erstere aber ein rhythmisches Ganze von 7 Takten mit Auftakt darstellt. Auch gegenüber dem orchestralen Teil zeigt an dieser Stelle die Singstimme Selbständigkeit, indem sie mit den Worten: »hoch und hell . . .«, welche doch textrhythmisch den Worten »Starke Scheite . . .« entsprechen, in der zweiten Hälfte des 2. Taktes des oben bezeichneten 3-Takters einsetzt, während das Orchester erst mit dem 1. Takte des folgenden 6-Takters ein neues Gebilde, das Lohemotiv, bringt. Eine so geführte Singstimme trägt auch zur Verkettung der kleineren rhythmischen Gruppen des Orchestersatzes bei.

Zeigte uns die obige Stelle aus Wotans Erzählung die Stilisierung der Sprechmelodie in einfachster, nur das Grundsätzliche aufweisenden Gestalt, so erkennen wir aus dem angeführten Beispiel aus Brünhildens Schlußgesang, bis zu welchen an der musikalischen Form mitbauenden Gebilden die Stilisierung einer Sprechmelodie fortschreiten kann.

Die Ganztonleiter im Dienste der Stilisierung exotischer Musik.

Der Gegenstand der bisher besprochenen Stilisierungen lag außerhalb des Gebietes musikalischer Kunst. Einmal bildete denselben ein Naturgeräusch, ein anderes Mal die Sprechmelodie. Wir gehen nun zu einer Stilisierung über, welche ihren Gegenstand der Musik selbst entnimmt, allerdings nicht einer Musik unserer Musikkultur, sondern dem Gebiete exotischer Musik.

Die Siamesen bedienen sich in ihrer Musik einer siebenstufigen Tonleiter, welche zum Unterschiede von unserer siebenstufigen Tonleiter aus sieben gleichgroßen Stufen gebildet ist[1]). Mit unserer Tonleiter hat diese siamesische Tonleiter nur das Oktavenintervall gemeinsam, während keines der anderen Intervalle mit einem Intervall unserer Tonleiter übereinstimmt. Hierdurch steht die siamesische Tonleiter der unsrigen in eigentümlicher Weise gegenüber, die Töne unserer Tonleiter erscheinen als den Grundton eines Klanges begleitende Obertöne, sie sind keineswegs wie jene das Ergebnis einer anscheinend

[1]) Vgl. »Tonsystem und Musik der Siamesen« von C. Stumpf in: Stumpf, Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft, III. Heft, S. 69—138, Leipzig 1901.


Digitized by Google

künstlichen Teilung der Oktave, sondern das der Auflösung eines Klanges in seine Elemente.

Die Gleichstufigkeit bietet einen gewissen Vorteil. Eine in einem derselben angehörigen System erfundene Melodie kann von jeder beliebigen Stufe der Tonleiter aus beginnen, ohne daß Tonerhöhungen oder Tonerniedrigungen vorgenommen werden müssen, während z. B. der Ton f in fis verwandelt werden müßte im Falle der Transposition einer in C-dur erfundenen Melodie nach G-dur. Diesem Vorteil der Gleichstufigkeit steht aber ein großer Nachteil gegenüber: das völlige Aufgeben der Tonalität, der Bezogenheit des Nacheinander und Miteinander der einzelnen Töne auf einen Grundton. Wenn auch heute in der europäischen Musik der Sinn für Tonalität zuweilen stark ins Wanken gerät, so stellt eine solche Erscheinung auch für unsere heutige Musikkultur immerhin noch nicht die Regel dar, ein gleichstufiges Tonsystem schließt aber im Vorhinein jedwede Tonalität aus. Die chromatische zwölfstufige temperierte Leiter unserer Musik ist nicht jener siebenstufigen Leiter analog zu bewerten. Unsere Melodien gehören dem siebenstufigen diatonischen System an. Der Reiz einer sogenannten chromatischen Melodie besteht eben gerade in ihrer Abweichung von der diatonischen Melodiebildung. Wir haben, wie schon früher betont, kein chromatisches System, die chromatische Tonleiter stellt nur unseren gesamten Vorrat an der Höhe nach fixierten und benannten Tönen dar. Nun kehren wir zurück zur Stilisierungsfrage. Es soll etwa in einem musikalischen Drama, in einer symphonischen Dichtung oder nur in einer Liedbegleitung der Eindruck exotischer Musik erweckt werden. Sein Ziel könnte der Tondichter dadurch erreichen, daß er die Benützung von nach exotischen Tonleitern gestimmten Instrumenten vorschreibt. Dies hätte aber Ähnlichkeit mit der Verwendung einer Windmaschine anstatt der stilisierten Wiedergabe des Naturgeräusches des sausenden Windes. Auf eine andere Weise kann aber der Tondichter dadurch zum Ziel gelangen, daß er mit den Mitteln unseres diatonischen Tonsystems die gleichstufige exotische Tonleiter vorzutäuschen sucht. Auch in diesem Falle können wir von einer Stilisierung sprechen. Für uns steht an der siamesischen Tonleiter an erster Stelle die Gleichstufigkeit, erst an zweiter die Siebenstufigkeit. Die Gleichstufigkeit können wir aber auch innerhalb unseres Tonsystems einem Tonstücke wahren, welches den Eindruck exotischer Musik hervorrufen soll.

Hierzu bietet ein Mittel die sich in neuerer Zeit immer mehr Geltung verschaffende Ganztonleiter, z. B. von c aus gebildet: c d e fis gis ais c. Das Intervall je zweier aufeinanderfolgender Töne dieser Tonleiter beträgt einen ganzen Ton. Die Leiter zeigt demnach das

Digitized by Google

Merkmal der Gleichstufigkeit, welches wir oben als das in erster Linie kennzeichnende der siamesischen Tonleiter bezeichnet haben, die Zahl der Stufen und die Größe der Tonschritte ist in beiden Leitern verschieden, die siamesische Tonleiter zählt sieben, die Ganztonleiter sechs Stufen. In der ersteren beträgt die Größe eines Intervalls $\sqrt[7]{2}$, in der innerhalb des temperierten Systems gebildeten Ganztonleiter $(\sqrt[12]{2})^2 = \sqrt[6]{2}$. Derartige Abweichungen sind aber jeder Art von Stilisierung eigentümlich. Das Ergebnis der Stilisierung ist nie kongruent mit dem zu stilisierenden Gegenstand. Auch wenn wir eine exotische gleichstufige Tonleiter mit einer geringeren Stufenzahl als 7 stilisieren wollten, würde sich wiederum die Ganztonleiter als sehr brauchbar erweisen. Denken wir z. B. an die von Alex. J. Ellis bei den Instrumenten einer javanischen Musiktruppe aufgefundene gleichstufige Fünftonleiter [1]). Während im vorigen Falle die zu stilisierende Tonleiter eine Stufe mehr hatte als die stilisierte, ist es jetzt umgekehrt. Es wären noch andere Teilungen der Oktave in gleich große Intervalle auf der Grundlage unseres temperierten Systems möglich und zwar neben der chromatischen Tonleiter:

c cis d dis e . . . a ais h c ($^1/_2$ Ton)
  des   es   b

die Teilungen c es ges a c ($1^1/_2$ Töne),
                 dis fis

c e gis c (2 g. Töne)
      as

und c fis c (3 g. Töne).
      ges

Die Ganztonleiter bietet bezüglich des Vortäuschens der Gleichstufigkeit gegenüber den übrigen angeführten Oktavteilungen den Vorteil, daß der die Ganztonleiter aufbauende Tonschritt, der ganze Ton, auch ein aufbauender Schritt der diatonischen Tonleiter ist und zwar der Ausgangsschritt. Hierdurch werden auch die Schritte der Ganztonleiter viel leichter als Elementarschritte erfaßt, während die Schritte der übrigen Teilungen den Eindruck künstlicher Bildung hervorrufen. Außerdem sind wir gewohnt, die Folgen c es ges a c und c e gis c als Akkordzerlegungen aufzufassen und dadurch wäre deren Anerkennung als leiterartige Tonfolgen sehr erschwert. Die Teilung c fis c kann wegen ihrer geringen Stufenzahl überhaupt nicht in Betracht kommen.

Oben war gesprochen worden von dem Nachteil eines gleichstufigen Tonsystems bestehend in dem Ausschluß jeglicher Tonalität.

---

[1]) Siehe vorhergehende Fußnote!

Digitized by Google

Man könnte nun noch die Frage stellen: dürfen die Mängel des zu stilisierenden Gegenstandes in die Stilisierung übergehen? Müssen die Eigentümlichkeiten, welche dem zu stilisierenden Gegenstande als Nachteile anhaften, auch in der Stilisierung solche sein? Wenn einer Musikkultur ein gleichstufiges System zugrunde liegt, so kann allerdings für eine derartige Musikkultur der Begriff Tonalität nicht bestehen. Die Stilisierung aber einer gleichstufigen Tonleiter mit Hilfe unserer Ganztonleiter zu bestimmten Ausdruckszwecken hat nur episodischen Charakter innerhalb unserer auf dem diatonischen System beruhenden Musikübung. Jener »Nachteil« kann innerhalb eines Tonstückes, welches im übrigen auf diatonischer Grundlage aufgebaut ist, als besonders reizvoll empfunden werden. Wir bleiben hierbei an die Ganztonleiter nicht gebunden, sondern können sie jederzeit wiederum verlassen.

Digitized by Google

VII.

Benedetto Croce und die Ästhetik.

Von

Alfred Baeumler.

1.

In der Frage nach dem Konkreten, Lebendigen, Erfüllten schneiden sich die höchsten Interessen des Lebens und der Philosophie. Gelänge es der Logik, das Problem des Individuums zu lösen, dann wäre die Kluft zwischen »Erlebnis und Denken«, Intuition und Abstraktion, Geschichte und Systematik überbrückt, die Philosophie mit dem Leben versöhnt. Alle Versuche, die zur Lösung dieses Kardinalproblems gemacht werden, verdienen schon ihres Gegenstandes wegen die intensivste Beachtung. Es möchte scheinen, daß die deutsche Philosophie versäumt habe, ihre Kraft dem zuzuwenden, was vor allem ihr Interesse verdient hätte. Wir haben Erscheinungen wie Bergson und Croce nichts gegenüberzustellen, denn Dilthey, an den man zuerst denken möchte, hat sich mit der konkreten historischen Forschung begnügt, ohne eine Metaphysik des Konkreten zu entwerfen. Trotzdem würde es eine nur oberflächliche Kenntnis der deutschen Philosophie der Gegenwart verraten, wenn man behauptete, daß in ihr die Probleme der Intuition und des Lebens nicht die Rolle spielten, die ihnen im europäischen Denken längst zugebilligt ist. Eher steht zu vermuten, daß sich der Vorgang wiederhole, der die Geschichte der europäischen Philosophie im 18. Jahrhundert charakterisiert. Auch damals war das Problem des Individuums, des Gefühls, des Geschmacks und des Genies durch Italiener, Franzosen und Engländer in eleganten und geistreichen Schriften längst abgehandelt, als Kant in der Kritik der Urteilskraft, der deutschen Lehre vom Geschmack und Genie, das spätkommende, aber erlösende Wort aussprach, welches seinen Nachfolgern von Schiller bis Hegel und Vischer die größten Konzeptionen in der Ästhetik ermöglichte. Der Vergleich läßt sich vielleicht weiter ausdehnen. Wie gegenüber Bouhours, Dubos, Vico, Burke, Home und Gerard die »*Aesthetica*« des feinen und geschulten A. G. Baumgarten allzu schwerfällig und zünftig erschien und deshalb im euro-

Digitized by Google

päischen Bewußtsein wirkungslos blieb, so ist auch die stille Arbeit eines Rickert, gemessen an den Erfolgen Bergsons, scheinbar vom Bewußtsein Europas übergangen worden. Die Geschichtsschreibung der Philosophie muß jedoch, in viel höherem Maße, als man auf Grund Kantischen Urteils und Vorurteils anzunehmen pflegt, die Arbeit Baumgartens wegen ihrer Beziehung zu den tiefsten logischen Begriffen der kritischen Ästhetik, gegenüber der italienischen, französischen und englischen Geschmacks- und Kunstlehre rühmen, und so mag's auch einmal den Spekulationen Rickerts ergehen. Der Tag wird kommen, da man einsieht, es sei in diesen »scholastischen« Arbeiten Rickerts für das Problem der Individualität eben so viel oder mehr geleistet als in der Metaphysik Bergsons. In Wahrheit ist die deutsche Philosophie schon seit langem mit dem Problem beschäftigt, das Bergson und Croce heute am wirkungsvollsten im europäischen Bewußtsein vertreten. Nur hat sich der deutsche Geist, der Gründlichkeit entsprechend, zu der er verpflichtet ist, jahrzehntelang an der Bereitstellung der Mittel zur Lösung jenes Problems befriedigt. Der Augenblick ist aber vielleicht nicht mehr fern, in dem es sich zeigen wird, wie fruchtbar diese Arbeit für das philosophische Problem des Lebens gewesen ist. Croce hat in einem 1918 geschriebenen Aufsatz über die literarische Kritik als Philosophie die Bemerkung gemacht, daß man nicht sagen könne, in Deutschland seien die von den Denkern der klassischen Periode angehäuften Gedankenschätze während der letzten fünfzig Jahre ausgebeutet worden. Das ist sehr richtig gesehen, die Zeit aber für das, was Croce hier vermißt, ist offenbar schon gekommen. Der Neukantianismus hat zu einem vertieften Verständnis des deutschen klassischen Gedankens geführt. Dieser Gedanke aber ist, in seinem ganzen Umfang verstanden, kein anderer als der des Individuums und des Lebens.

Anlaß zu Betrachtungen solcher Art gibt uns der neue Band von Benedetto Croce, der unter dem Titel *Nuovi saggi di Estetica* im Jahre 1920 erschienen ist[1]). Der Band enthält außer dem schon in deutscher Sprache erschienenen *Breviario di Estetica* (italienisch erschienen 1913) und einem Anhang (Akademierede über die Teleologie) noch neun neue Aufsätze. Einen über Anfang, Perioden und Charakter der Geschichte der Ästhetik, zwei über die Kunst (»der Charakter der Totalität des künstlerischen Ausdrucks«, »die Kunst als Schöpfung und die Schöpfung als Tun«), drei über die Kritik, einen über den außerästhetischen Begriff des Schönen, einen über die bilden-

[1]) *Saggi Filosofici,* V*: Nuovi saggi di Estetica.* Bari. Gius. Laterza & Figli 1920 314 S.


Digitized by Google

den Künste, und eine Kritik der Hildebrand-Fiedlerschen Kunsttheorie. Die Aufsätze stammen aus den Jahren 1911—1919 und sollen eine Erweiterung und Vertiefung vor allem durch eine nähere Bestimmung der Theorie der Intuition, des künstlerischen Schöpfungsprozesses und der Methodik der Kritik und Kunstgeschichte bringen. Seine große Ästhetik leide, sagt Croce in der Selbstkritik des Vorworts, an manchen Unsicherheiten, man solle sie nur noch in ihrem negativen Teil benützen. Für das Positive ersucht er die Leser, sich an den vorliegenden Band zu halten. Wir haben also in diesem Buche die Ästhetik Croce gleichsam neu vor uns, und somit Anlaß genug, sie von neuem auf die Tragkraft ihrer Prinzipien zu prüfen.

Gegenüber Bergson hat Croce den historischen Blick voraus. Wer sich einmal in die Vergangenheit recht versenkt hat, der behält den Vorteil von dieser Arbeit sein Leben lang. Das historische Studium hat dem vielleicht zu beweglichen Geiste Croces eine gewisse Ruhe verliehen. Seine Gedanken bleiben stets innerhalb historisch realer Probleme und Problemlösungen. Das Werk Croces gehört zu denen, die den Glauben an den Sinn und die Tiefe der Vergangenheit zu stärken geeignet sind. In zwei Richtungen hat sich das historische Studium des italienischen Ästhetikers vor allem ausgebreitet: nach der Vergangenheit des italienischen und des deutschen philosophischen Denkens. Vico und Hegel sind die Pole seines intellektuellen Globus. Auf die Schätzung Vicos werden wir bei der Kritik der historischen Aufstellungen Croces zurückkommen. Die Stellung zu Hegel ist nicht mit einem Worte zu bezeichnen. Croce ist nicht Hegelianer, wenn man hierunter schlechthin einen Schüler versteht, aber auch nicht Hegelianer, wenn man damit einen Fortdenker auf Hegelschen Grundlagen bezeichnet. Es ist mehr eine gewisse Grundeinstellung, eine Denkstimmung, die er von Hegel übernommen hat, als das Problem und die systematischen Lösungsmittel. Neigung zur Geschichte, der offene Blick für das Wirkliche und der Glaube an den »Geist« in allem Geschehen. Vor der eigentlichen Systematik Hegels, auch soweit sie heute noch gültig ist, trennen sich nordisches und südliches Denken. Der Blick des Italieners bleibt am Individuum haften und befriedigt sich in der Anschauung, seine Philosophie ist ein kluger Tatsachenbericht seiner Intuitionen. Hegel dagegen will das Geschaute mit dem Begriff durchdringen. Für dieses gewaltige Unternehmen hat Croce schließlich doch nur das herkömmliche Urteil: Logizismus. Dann ist aber alles in die Tiefe dringende Denken Logizismus. Er spielt die Geschichte, das Individuum gegen das System aus, ohne zu sehen, daß das System die letzte notwendige Voraussetzung für das restlose Verstehen auch des Individuellen ist.

Digitized by Google

2.

Es beweist zugleich Feinheit des ästhetischen Erlebens und Stärke des philosophischen Sinnes, daß Croce sich über den »alogischen Charakter der Kunst« (18) als Mittelpunkt und Knoten seiner Lehre im klaren ist, und doch an der Eigenart des ästhetischen Gebildes als autonomen Ausdrucks einer »einfacheren und elementareren Form der Erkenntnis« (16) festhält. Das ästhetische Individuum ist also logisch und alogisch auf einmal. Aus dieser Eigentümlichkeit entspringt die systematische Bedeutung aller ästhetischen Begriffsforschung. Croce wird der Alogizität des ästhetischen Gegenstandes dadurch gerecht, daß er alle Kunst Intuition nennt, seiner Logizität dadurch, daß er sich bemüht, den Begriff der Intuition von dem der bloßen Empfindung abzulösen. Der Charakter der intellektuellen Erkenntnis ist durch den Intuitionsbegriff von vornherein abgewiesen. Schwerer ist es, die Grenze gegen das bloße Gefühl zu ziehen. Hier greift Hegel in den Gedankengang ein. Das unmittelbare Gefühl wird eine nicht resorbierte Speise im Organismus genannt (128). Die Wahrheit ist die Überwindung der Unmittelbarkeit des Lebens in der Vermittlung der Phantasie (»*e verità vuol dire superamento della immediatezza della vita nella mediazione della fantasia*«, 154). Gefühl, Wille, Handlung behalten immer die Form der Partikularität, sie haben keine Wahrheit. Diese ist nur über »Konstruktionen des Geistes« (»*mentali costruzioni*«, 155) zu erreichen. Zu diesen Konstruktionen gehören die »*fantasmi estetici*«, die ästhetischen Schemata oder Ideen, wie man kantisch übertragen dürfte. Die Schöpfung eines *fantasma* ist der künstlerische Urvorgang, der dem logischen in der Tiefe verwandt ist. Beide sind ein »Tun des Geistes« (157).

Die Begründung auf die geistige Aktivität ermöglicht von einer »ästhetischen Synthesis *a priori* des Gefühls und der Phantasie (Intuition)« zu sprechen (59). Nirgends ist Croce dem Geiste der kritischen Philosophie näher als in diesen, an Untersuchungen der Schule Rickerts erinnernden Aufstellungen. Die Schwierigkeiten beginnen, sobald es sich darum handelt, das ästhetische »*fantasma*« näher zu bestimmen. Die feinste Bemerkung darüber ist wohl die, das *fantasma* sei das »Gefühl, ergriffen innerhalb seiner Beziehungen, das lebendige Einzelne ergriffen im allgemeinen Leben« (*quel sentimento collocato nelle sue relazioni, quella vita particolare collocata nella vita universale*, 154). Aber eben diese »Relationen« gälte es nun zu bestimmen. Wie unterscheidet sich die ästhetische »Beziehung« von der logischen? Der intuitive Einheitsbegriff vom diskursiven, oder der ästhetische Formbegriff vom theoretischen? Croce selber stellt die Frage sehr scharf:

Digitized by Google

was ist es, das der Intuition Zusammenhang und Einheit gibt? Er antwortet: das Gefühl *(sentimento)*. Unter diesem ist »ein innerer Zustand« *(stato d'animo)* zu verstehen, oder wie wir sagen würden eine gewisse »Stimmung« des Gemüts. Leben, Einheit, Harmonie, Fülle des Kunstwerks stammen aus dieser Quelle. Was mißfällt, ist der nicht geeinte Widerspruch mehrerer und verschiedener Gemütszustände (28). Als »Einheit der Stimmung«, wie E. Cassirer gelegentlich der Kritik der Urteilskraft sagt, wäre demnach für Croce das Prinzip des ästhetischen Gegenstandes zu bestimmen. Das Lebensprinzip der Kunst wird in die lebendige Individualität, die Persönlichkeit verlegt. Nichts scheint richtiger als dies. Aber ist es nicht doch wieder eine Rückkehr zum unmittelbaren Leben? Denn was bedeutet die Berufung auf die »Einheit der Persönlichkeit« im Grunde anderes als einen Aufruf zur Selbstbesinnung? Solange das, was man unter Persönlichkeit zu verstehen hat, nicht systematisch festgelegt ist, erscheint das Problem durch Croces Formulierung nur um eine Stufe zurückgeschoben. Wir werden auf das Erlebnis der Persönlichkeit verwiesen, statt auf einen objektiv zu bestimmenden (aussprechbaren) Inhalt. Das ästhetische Problem hat sich zwar zum menschlichen überhaupt erweitert und es bleibt ein Verdienst, den Weg von dem einen zum anderen so konsequent gegangen zu sein. Das Aesthetische ist in den großen Zusammenhang der Logik des Individuums und des Lebens eingegliedert — aber vorerst nur problematisch. Eine Lösung ist nicht gegeben.

Croce hat noch einen anderen Weg, die ästhetische Intuition zu bestimmen. Er führt über den Begriff des Ausdrucks. Künstlerische Intuition und künstlerischer Ausdruck sind dasselbe (124). Im bloßen Fühlen *(sentire)* ist der Ausdruck noch nicht mitgegeben. Er ist vielmehr »Stellung und Lösung einer Aufgabe: einer Aufgabe, die das bloße Gefühl, das unmittelbare Leben nicht löst und nicht einmal stellt« (154). Croce hat den geistreichen Gedanken dieser »Aufgabe« nicht weiter verfolgt. Es wäre wohl möglich, in der Verfolgung desselben zu einer Begründung der Ästhetik als einer allgemeinen Lehre vom Ausdruck (insofern ist Croces Verbindung von Ästhetik und Sprachphilosophie berechtigt) zu gelangen. Was müßte aber dann unter der Aufgabe, durch deren Stellung und Lösung das intuitive Gefühl sich von dem bloßen Gefühl unterscheidet, verstanden werden? Offenbar muß sie in irgend einer Beziehung zur Logizität, zur Aussprechbarkeit und Allgemeinheit stehen. Die absolute Problemlosigkeit des bloßen Gefühls rührt daher, daß es partikulär und stumm ist. Die Natur ist stupid gegenüber der Kunst und stumm, wenn der Mensch sie nicht zum Sprechen bringt, sagt Croce einmal gut hegelisch (41).

Digitized by Google

Das Gefühl entbehrt jeder Beziehung auf das Allgemeine. Gerade in dieser Beziehung steckt die Schwierigkeit des Begriffs der Intuition. Croce begnügt sich damit, den Knoten mit einem schneidigen Satze zu durchhauen. Die Ansicht, das Individuelle sei nicht wiederzugeben *(irriproducibile)*, aussprechbar sei einzig und allein das Allgemeine, nennt er scholastisch. »Das wahre Allgemeine ist das individualisierte Allgemeine und das einzig wirklich Aussprechbare ist das sogenannte Unaussprechliche, das Konkrete und Individuale« (81). Dieser Satz ist bewunderungswürdig wegen seiner Kühnheit. Nur dürfte er nicht das Argument, sondern müßte das Thema eines Beweisganges sein; nicht die Spitze sondern die Grundlage einer Theorie bilden. Croce schneidet bewußt und nachdrücklich jede Möglichkeit einer systematischen Konstruktion und logischen Verdeutlichung ab, wenn er erklärt, daß sich zwischen das Allgemeine und das Besondere philosophisch kein »Zwischenelement«, eine Reihe von Gattungs- oder Artbegriffen einschiebe (49). Das ist wörtlich genommen wohl richtig, da das ästhetische Individuum nicht mit Gattungs- oder Artbegriffen operiert. Aber der Tendenz nach formuliert dieser Satz den Grundirrtum Croces, seinen stehen gebliebenen Irrationalismus. Die Einheit des Individuellen und Allgemeinen bleibt eine bloße Behauptung, solange nicht ihre Struktur logisch nachgewiesen ist; und wie sollte sich dieser Nachweis wohl vollziehen ohne Angabe der Zwischenglieder (des *elemento intermedio*)? In der Konstruktion dieser »Zwischenglieder« steckt die fundamentale Aufgabe einer Ästhetik, die zugleich eine Lehre von der intuitiven Erkenntnis sein will. Der alte A. G. Baumgarten ist hier Croce überlegen. Er hat, mit der gleichen Liebe zum Individuellen begabt wie dieser, die Hilfe des Begriffs nicht verschmäht, und in der Verbindung des Allgemeinen und Besonderen, dem Prozeß der Individualisierung, die Lösung des Problems gesucht, Croces Ästhetik steht Baumgarten näher als er glaubt — nur gerade das fruchtbarste Motiv Baumgartens hat der italienische Ästhetiker verworfen [1]).

Mit der Ablehnung jeder systematisch-logischen Untersuchung des Intuitionsbegriffs hängt eine der charakteristischsten Lehren der Croceschen Ästhetik zusammen. Croce verneint rundweg, daß »Gesetze« bestimmter einzelner Künste oder, innerhalb der Poesie, einzelner Dichtungsarten aufgestellt werden können. Alle derartige Systematik ist irrtümlich und überflüssig. Der Historiker wird sogar ungerecht gegen Lessing, weil dessen wichtigste Leistung der Versuch einer Abgrenzung zwischen den Künsten war. Es gibt keine eigenen

[1]) Sogar ein Anklang an Baumgartens Sprache findet sich. Die Intuition ist »*la forma aurorale del conoscere*« (124). Dazu Baumgartens: *ex nocte per auroram meridies*. (Aesth. § 7, resp. a).


Digitized by Google

Gesetze der bildenden Kunst im Gegensatz zu denen der Poesie, keine eigenen Gesetze des Dramas, keine Ästhetik des Tragischen. Wir wollen hier etwas fassen, das unbestimmbar ist (48). Jedes einzelne Werk drückt einen Gemütszustand aus und dieser ist »individuell und immer neu« (49). Hier liegt ein radikales Durchdenken der Lehre von der Individualität der Kunst vor. Aus dieser Position folgt mit innerer Konsequenz das, was die weithin sichtbare Eigentümlichkeit der Ästhetik Croces ausmacht: Die Identifizierung der ästhetischen Kritik und Systematik mit der Geschichte der Kunst (88, 173). In der Verbindung von Ästhetik und Geschichte liegt etwas Überzeugendes. Wenn jedes Kunstwerk eine einmalige Intuition ist, dann kann die Kritik nicht darin bestehen, es an einem abstrakten Maßstab zu messen, der ja gerade das Wesentliche, das Individuelle, ignorieren oder vergewaltigen müßte. Es kann höchstens eine historische Erzählung von den Intuitionen stattfinden, die es wirklich gegeben hat. »Die wahre und vollendete Kritik ist die klare historische Erzählung dessen, was geschehen« (91, vgl. 252). Winckelmanns Idealbegriff ist »antihistorisch« (113) und eben dasselbe sind die Vorstellungen von den Gattungen und Arten der Kunst, welche die Grundlage einer überhistorischen Kritik bilden.

Es verlohnt sich an dieser Stelle einen Blick auf Hegel zu werfen. In Hegels Ästhetik ist das Historische in aller Breite zu seinem Recht gekommen, die geschichtliche Individualität jeder Kunsterscheinung grundsätzlich anerkannt. Die Tiefe dieser Ästhetik beruht aber gerade darin, daß das systematische Moment darüber nicht verkümmert ist. Die historische Darstellung ruht sicher und fest in systematischen Grundbegriffen (für Croce sind es Gefängnisse). Ohne das Recht der Individualität irgendwie anzutasten würde Hegel doch nicht den Satz Tolstois unterschrieben haben, den Croce mit Beifall anführt: »Die Genies sind immer unabhängig« (172). Daß dieser Satz falsch ist, folgt schon aus der einfachen Erwägung, daß er das letzte und umfassendste Verstehen des Genies als eines historischen, d. h. in einem Zusammenhang stehenden Individuums unmöglich macht. Dieser Zusammenhang aber erst ist das wahrhafte und letzte Individuum oder das Genie schlechthin, und er ist nicht ohne Begriffe und Klassifikationen zu erfassen. Geht man in der Anerkennung der vereinzelten Individualität bis zum Ende, so gelangt man zum Absurden: der bloßen Individualität, die in keinen Zusammenhang mehr einzureihen ist. Man hat dann »eine ins Unendliche gehende Reihe individueller Charakteristiken« (178), aber keine Geschichte. Entwicklung gibt es nur, wo sich etwas entwickelt. Was soll sich aber entwickeln, wenn jedes Genie absolut neu und selbständig ist? Es gibt keine Geschichte ohne

Digitized by Google

Anerkenntnis gewisser »Formen«, Klassifikationen und Typen. Eine Reihe von schlechthin individuellen Punkten ist kein historischer Zusammenhang. Die »genetische und konkrete Klassifikation«, das Verständnis der Geschichte bleibt letztlich abhängig von einem System. Ohne Systematik müssen Kritik und Geschichte zerflattern. »Individuelle, ursprüngliche, unübersetzbare, unklassifizierbare Intuitionen« entfliehen nicht nur scheinbar, wie Croce meint (51), sondern wirklich dem Gedanken. Die tiefe Vorstellung, daß Ästhetik und Geschichte untrennbar miteinander verbunden sind, ist nicht nur in der Weise wahr, wie er sie auffaßt, sondern auch noch in der, welche er verleugnet. Ästhetik und Geschichte begegnen sich nicht nur im Gedanken des Konkreten, sondern auch in der Art der Abhängigkeit des Konkreten vom Systematischen. Wie das Kunstwerk in Wirklichkeit stets nur als Bauwerk, Epos, Bild oder Symphonie faßbar, somit auf ein bestimmtes Formsystem bezogen erscheint, wie die Geschichte der Kunst nur geschrieben werden kann unter Voraussetzung gewisser historischer Gattungsbegriffe, Typen, Charaktere, oder wie man sagen will, so bleibt die Darstellung des Individuellen überhaupt, die Geschichte, stets an das System gebunden. Es gibt keine Geschichte, wenn es nicht eine einheitliche Menschheit gibt. Die Menschheit aber ist nichts anderes als der konkrete Ausdruck für das alles Geschichtliche bedingende Formsystem. Die Menschheit, nicht der einzelne Künstler, ist der wahrhaft unabhängige Genius. Croce wendet sich dagegen, das Besondere vom Allgemeinen loszureißen. »Alle geschichtlichen Darstellungen sind zugleich individuell und allgemein« (182). Aber nur unter der Voraussetzung der Trennung des Allgemeinen und Besonderen kann das Besondere bestimmt werden. Die Trennung von System und Geschichte ist nicht das letzte Wort; sie muß jedoch gemacht werden, weil ohne sie das Individuelle eine unaussprechliche Tatsache bleibt. Die Vereinigung von Individualität und Allgemeinheit, d. h. der Satz von der Aussprechbarkeit der Individualität, bleibt ein bloßer Machtspruch, solange das Allgemeine in seiner Selbständigkeit nicht gesichert und in seiner Beziehung zum Besonderen nicht erkannt ist. Croce kann den wichtigsten Gedanken seines Systems immer nur wiederholen: »die Kunst als Kunst ist immer individuell und immer allgemein« (275), aber er kann ihn niemals begründen, weil er jede Anerkennung des Allgemeinen schon für »Formalismus« hält.

Seine Abneigung gegen das Abstrakte hat Croce verhindert, die logische Begründung des schönsten Gedankens seiner Ästhetik, des Gedankens von dem kosmischen Totalitätscharakter des Kunstwerks zu finden. Diese Vorstellung, in der die Wirkung des deutschen nachkantischen Idealismus auf Croce vielleicht am stärksten deutlich

Digitized by Google

wird, kann im Zusammenhange seiner Ästhetik nur assertorisch hingestellt, nicht aus Prinzipien abgeleitet werden. »Dem gefühlsmäßigen Inhalt künstlerische Form zu geben, heißt ihm zugleich das Gepräge der Totalität verleihen, den kosmischen Hauch; in diesem Sinne sind Allgemeinheit und künstlerische Form nicht zwei, sondern eins« (128). In der künstlerischen Intuition »schlägt das Einzelne im Leben des Ganzen, und das Ganze ist im Leben des Einzelnen« (126). Solche Sätze stellen das Wesentliche mit der Sicherheit eines Denkers hin, der eine unmittelbare und persönliche Beziehung zu den künstlerischen Dingen besitzt. Bleibender Gewinn für die Wissenschaft kann aber nur aus der richtigen Begründung wertvoller Einsichten entspringen. Ohne diese bleibt alles Meinung, wenn auch gute und richtige Meinung. Der Weg zur Begründung des Totalitätsgedankens liegt in der Erkenntnis eines eigenen Allgemeinen. Es gilt, das von der wissenschaftlichen Gesetzeserkenntnis unterschiedene ästhetische Allgemeine, das totalitätsbegründend sein muß, weil das Kunstwerk nicht Fall eines abstrakten Zusammenhangs, sondern ein Individuum ist, zu finden. Die Antwort auf die Frage, wie dieses Allgemeine beschaffen sei, ist in Kants »Kritik der Urteilskraft« wenn nicht vollständig gegeben, so doch in ihren allgemeinsten Umrissen enthalten. Croce ist weit davon entfernt, die Bedeutung der dritten Kritik zu unterschätzen. Er weiß, daß es sich in ihr um das Problem des Konkreten handelt. Die Kritik der Urteilskraft hatte die historische Aufgabe, sagt er treffend, »das zu korrigieren, was noch in der Kritik der reinen Vernunft an Abstraktheit zurückgeblieben war« (24). Auch die historische Bedeutung der dritten Kritik wird von ihm in einem Bilde vortrefflich bezeichnet: sie ist zugleich Konvergenzpunkt der Entwicklung der Ästhetik seit dem 17. Jahrhundert und Ausgangspunkt für das, was folgt (113, vgl. 117). Trotzdem hat Croce die Kritik der Urteilskraft nicht voll gewürdigt. Dies führt hinüber zu dem anderen Teil seiner Ästhetik, dem historischen.

3.

Die persönliche Einheitlichkeit Croces zeigt sich unter anderem darin, daß seine grundlegenden erkenntnistheoretischen Aufstellungen mit seinen historischen Wertungen in Übereinstimmung sind. Als historische Individualität betrachtet, gliedert sich Croce derjenigen Entwicklungsreihe ein, die er selber durch die Namen Vico, Herder, Winckelmann, Schiller, Chateaubriand, die Stael, Schlegel und Hegel bezeichnet (166). Dabei sind Winckelmann und Hegel rein als Historiker genommen. Die andere Reihe, der Croce ferner steht, müßte Leibniz, Baumgarten (als Urheber desjenigen, was Croce ablehnt: der

Digitized by Google

Logik des Individuums), Kant, Hegel (als Systematiker) lauten. Es ist für Hegels Universalität bezeichnend, daß er in beiden Reihen am Ende steht. Er versöhnt die Richtungen, die in den Gegensatzpaaren Vico-Leibniz und Herder-Kant angedeutet sind. Die eigentümliche Stellung Croces zu Hegel wird begreiflich, wenn man diesen als Höhepunkt der auf das Historisch-Konkrete gerichteten Bestrebungen der Vico, Herder, Schlegel usw. ansieht. Man versteht dann, was Croce an Hegel bejaht, und was er verneint: Er bejaht Hegel als Vollender Herders, er verneint ihn als Vollender Leibnizens (»Logizismus«).

Aus dem reichen historischen Material greift Croce nur diejenigen Begriffe heraus, die in Beziehung zu seinen eigenen Theorien stehen: Geschmack, Gefühl, Phantasie, Genie. Da dies wesentliche Begriffe sind, ergeben sich substantielle historische Reihen. Aus der Einstellung auf das in diesen Begriffen enthaltene Problem des Individuellen heraus beantwortet er die Frage, ob die Ästhetik eine moderne Wissenschaft sei, mit ja. Die Ästhetik wird zugleich mit der modernen Philosophie geboren. Was vorhergeht, gehört, wie Croce hübsch sagt, zur ästhetischen Prähistorie (95, 104). Der Subjektivismus der neuen Philosophie ist die Vorbedingung der Ästhetik. Erst als man die Philosophie unter dem Gesichtspunkt der Aufgabe »das Inventar des menschlichen Geistes aufzunehmen« erblickte, war die Möglichkeit gegeben, das Problem des Individuellen zu stellen und zu lösen. Die eigentümliche Haltung Croces gegenüber der Ästhetik ist nun dadurch bestimmt, daß er an demjenigen Punkte Halt macht, an dem der Gedanke der alogischen Individualität zum ersten Male in aller Breite entwickelt wird. Das geschieht durch den Italiener Vico, der die Fülle des Individualitätserlebnisses der Renaissance mit Hilfe der reichen, ganz Europa befruchtenden ästhetischen Literatur seines Vaterlandes in einen Begriff zusammenfassend, den in Bildern schöpferischen, vorlogischen Grund der Persönlichkeit entdeckt und der produktiven Phantasie ihren Platz im »Inventar des Geistes« anweist. Ästhetik und Geschichtsphilosophie vermählen sich in der »*scienza nuova*« auf Grund einer neuen Vorstellung von der menschlichen Individualität. Statt zu erkennen, daß dasselbe, was Vico nur tatsächlich-konkret aufzeigte, durch Leibniz logisch-systematisch begründet worden ist und in der deutschen Logik und Ästhetik des 18. Jahrhunderts seine Erfüllung gefunden hat, erklärt Croce Vico für den Höhepunkt seines Jahrhunderts. Sein eigenes System, die »ferne Zukunft« (111), die Vico antezipiert, bestimmt das Bild der Vergangenheit. Der Höhepunkt kann aber nicht da liegen, wo die Vorstellung der Individualität gefaßt, sondern nur da, wo sie in Begriffen erfaßt wird. Das geschieht erst in der Kritik der Urteilskraft und in der

Digitized by Google

nachkantischen Ästhetik und Geschichtsphilosophie. Croces historische Beurteilung Vicos entspricht genau der Wertung eines deutschen Ästhetikers, der in Herder, nicht in Kant den Höhepunkt der Entwicklung erblicken wollte. Wäre seine eigene Ästhetik nicht vorkantisch-vicianisch, so würde Croce die Unmöglichkeit einer derartigen Wertung wohl sofort zugeben.

Es ist einer vorkantisch orientierten Philosophie der Gegenwart nicht möglich, ein uns ergreifendes positives Programm zu formulieren. Croce erkennt, daß sich seit einigen Jahrzehnten im europäischen Denken eine Umwälzung vollzieht, daß »die Idee einer neuen Philosophie« uns bewegt. Aber er glaubt durch die Worte, daß sie antipositivistisch und antimetaphysisch sein werde, schon etwas zu sagen, während solche Verneinungen, so richtig sie auch sein mögen, doch niemals eine volle Vorstellung zu geben imstande sind. Den Namen »Neuidealismus« lehnt Croce ab (118 f.). Über De Sanctis sagt er einmal, daß sich hier die ästhetische oder historische Kritik zu einer »Kritik des Lebens« erweitere (90). In diesem Ausdruck ist der positive Gehalt des Gedankens der Zukunft angedeutet: Die kommende Philosophie wird das Leben zum Gegenstand haben, aber sie wird eine kritische Philosophie des Lebens sein. Das Individuum wird nicht als hinzunehmende »gegebene« Tatsache, sondern als eine durch Arbeit zu vollendete Totalität in ihrem Mittelpunkt stehen. Aus der Abweisung des Neukantianismus und Neuhegelianismus, im Grunde doch zugunsten Vicos, spricht die nationale Bedingtheit Croces. Es wäre ein Irrtum, hier von Nationalismus zu reden, wie es R. M. Meyer getan hat, wogegen sich Croce in einer ausgezeichneten Kritik Meyers und Bartels' mit Recht zur Wehr setzt (192). Die Einseitigkeit Croces ist nicht übertrieben und künstlich gemacht, sondern natürlich und historisch gewachsen. Die Lehre von der Intuition ist eine Vollendung der Ästhetik der Renaissance, deren Lebensprinzip, trotz aller Betonung der Regelhaftigkeit, doch der Glanz und die Fülle des Individuellen gewesen ist. Damit steht Croce wohl auf der großen Entwicklungslinie, nicht auf einer beliebigen Abzweigung, aber er steht innerhalb dieser Linie auf einer historisch überholten Stelle. Die italienische Ästhetik hat sowohl Frankreich als Deutschland mehr gegeben, als man gemeinhin annimmt. Diese Anregungen sind in Deutschland gründlich verarbeitet worden. Croce will uns wieder zu dem Material zurückführen, das schon Kant und Hegel in gewisse Form gebracht vorlag. Das ist historisch verdienstlich, systematisch kann es uns nicht befriedigen, wenn wir das, was Kant und Hegel geleistet haben, in seiner ganzen Tiefe voraussetzen.

Nachdem wir den Nachteil, den Croces historisch-nationale Stel-

Digitized by Google

lung mit sich bringt, bezeichnet haben, dürfen wir auch den Vorteil, der dadurch mitgegeben ist, nicht übergehen. Ich sehe ihn in der echt ästhetischen Einstellung, die sich vielleicht am schönsten in Croces Lehre von der Einheit des Inhaltes und des Ausdrucks dokumentiert. Wir kennen nichts anderes als dargestellte Intuitionen *(intuizioni espresse)*. Ein Gedanke vollendet sich erst im Wort, eine musikalische Vorstellung erst im Ton, ein malerisches Phantasiebild erst in der Farbe. Der Ausdruck bezeichnet die Reife der inneren Vorstellung. Ist der Gedanke bis zu einem gewissen Punkte gediehen, so löst er sich von selbst in Worte auf (37). Es gibt kein Inneres neben dem Äußeren, kein unbelebtes Äußere. »*I sentimenti sono realmente lineati e colorati e ombreggiati e illuminati*« (271). In dieser echt künstlerischen Theorie berührt sich das Empfinden des Südländers, für dessen Gefühl Geist und Sinne keinen Gegensatz bilden, mit dem Begriff dessen, was Schiller und Hegel die Totalität oder das Ideal nannten — worunter sie das Zusammenfallen des Auszusprechenden (Geistigen) mit dem Ausgesprochenen (Leiblichen) verstanden. So reichen sich Norden und Süden die Hand: was jenem Naturgabe ist, davon wird das Gefühl von diesem erst in langem Kampfe errungen. Dadurch gewinnt er aber etwas hinzu, was jenem mangelt: den Begriff dessen, was er fühlt, das volle Selbstbewußtsein der Individualität. Croce stellt Winckelmann unter Vico, weil jener an einer abstrakten »sogenannten Schönheit des Ideals« festgehalten habe (113). Gerade aber dieser Begriff ist es, der das Verständnis auch dessen erschließt, was Croce das Höchste ist, der konkreten Individualität. Das Ideal, von Winckelmann noch abstrakt und zeitlos gedacht, wird von Hegel als historischer Charakter begriffen. Aus dem, was er verwirft, könnte Croce gerade den letzten Aufschluß gewinnen über das, was er am meisten liebt, aus dem »Logizismus« der deutschen Philosophie die Erkenntnis des tiefen Sinnes jenes »Ästhetizismus«, der im Lande der Renaissance zum Glück noch nicht erstorben ist. Wir haben allen Grund uns über die nationale Eigenart der Ästhetik Croces zu freuen. Sie bestreitet uns nichts von dem Eigenen, aber sie ist geeignet, uns das zu erhöhtem Bewußtsein zu bringen, was wir uns in jahrhundertelanger mühsamer Auseinandersetzung mit dem Besten, was Europa fühlte und dachte, errungen haben.

Digitized by Google

VIII.

Konrad Fiedler.

Von

Hans Paret.

Kein Bericht aller Meinungen Konrad Fiedlers soll hier gegeben werden, keine Aufzählung seiner Kunsturteile und eigenartigen Lehren. Wer Fiedler, dessen Name heute lebendig ist in dem Streit um die Kunstwissenschaft und dem die berufenen Vertreter dieser Kunstwissenschaft unvergängliche Verdienste um ihre Disziplin zuerkennen, genauer kennen lernen will, der nehme die beiden Bände der von H. Konnerth besorgten trefflichen Ausgabe von Fiedlers »Schriften über Kunst« zur Hand [1]). Der Herausgeber dieser Ausgabe hat uns überdies eine übersichtliche Darstellung der Kunsttheorie Fiedlers im Zusammenhang mit der Darstellung der Theorien H. v. Marées' und Ad. Hildebrands geschenkt und den Zusammenhang in den Anschauungen dieses Freundeskreises herausgearbeitet [2]). Wer aber nicht nur den Ästhetiker und seine formvollendeten Schriften, sondern auch den edlen Menschen und seine persönlichen Beziehungen zu den Freunden kennen lernen will, der greife zu Meier-Gräfes ausgezeichneter Monographie über Hans v. Marées.

Auch keine Kritik der Fiedlerschen Theorie von einem fertigen System der Ästhetik aus soll hier gegeben werden. Denn einfach zwar, aber auch gänzlich unfruchtbar wäre es, in dem Streit um das Wesen und die Berechtigung von Ästhetik und Kunstwissenschaft je nach dem eigenen Standpunkt Fiedler entweder als willkommenen Zeugen aufzurufen und zu preisen, oder ihn vor einen Richterstuhl, dessen Recht er nie anerkennen würde, zur Verurteilung zu ziehen.

Es gibt aber auch eine bescheidenere Kritik, die nicht von außen her an die Ergebnisse eines fremden Denkens herantritt, mit Lob und Tadel, sondern sich ins Innere zu versetzen sucht, um die zunächst abgeschlossen uns gegenüberstehenden Sätze mit ihren mancherlei Widersprüchen und Seltsamkeiten aus dem zugrunde liegenden leben-

---

[1]) Konrad Fiedler, Schriften über Kunst I, II. München 1913, 1914. (Nach dieser Ausgabe wird hier zitiert.)

[2]) Hermann Konnerth, Die Kunsttheorie Konrad Fiedlers. München 1909.

Digitized by Google

digen Zug des Gedankens zu verstehen und so den roten Faden in die Hand zu bekommen, der alles sinnvoll zusammenhält. Sie wird nun aber auch die in solchem Bemühen aufgewiesenen Grundsätze nicht kurzweg anerkennen oder verurteilen, sondern in der Überzeugung, die ja doch jeder sinnvollen wissenschaftlichen Auseinandersetzung zugrunde liegt, daß in jedem von ernstlichem Denken vertretenen Grundsatz eine Seite, ein Teil der Wahrheit enthalten ist, wird sie die Grundsätze selbst in ihrem wahren Sinn erfassen und weiterentwickeln in ihren allseitigen notwendigen Folgen, woraus sich dann von selbst alle die Punkte ergeben müssen, an denen eine offenkundige Verengung des Gesichtspunkts gegenüber dem Reichtum der tatsächlichen Kultur unaufhaltsam zu tieferer Begründung drängt — kurz, es ist die Art von Kritik, wie sie Hegel als allein fruchtbringende anerkennt: nur dann sei die Widerlegung eines Grundsatzes gründlich, wenn sie aus ihm selbst entwickelt, nicht aber durch entgegengesetzte Versicherungen und Einfälle von außenher bewerkstelligt sei; sie müsse also eigentlich seine Entwicklung und somit die Ergänzung seiner Mangelhaftigkeit sein. Für den vorliegenden Fall würde freilich eine solche Ergänzung letzten Endes die Ausführung eines ganzen Systems der Ästhetik bedeuten, und das kann und soll doch hier nicht geleistet werden. Aber jedenfalls ist damit der Weg gewiesen, der eingeschlagen werden muß, und dieser Weg hat auch die Billigung Fiedlers selbst, wenn er im Gegensatz zu einer Zusammenfassung einzelwissenschaftlicher Ergebnisse eben den Rückgang auf die Grundsätze, die höchste Besonnenheit als den uralten Beruf der Philosophie bezeichnet.

In dieser Besonnenheit hat Fiedler auch seine eigene Aufgabe gesehen. So reich seine persönlichen Beziehungen zur Kunst und zu den Künstlern sich gestalteten, so blieb er doch immer viel zu bescheiden, um als Gesetzgeber auftreten zu wollen und aus seinem theoretischen Bemühen heraus seinen Freunden Vorschriften zu machen. Kein Apostel will er sein, der eine neue Kunst fordert, Gesetze aufstellt, dem Schaffen selbst ungeahnte Wege in die Zukunft weist. Freilich soll es eine neue lebendige Ansicht sein, die er in seiner Ästhetik bringt, aber nicht um zu sagen, was gemacht werden soll, sondern um das Verständnis zu wecken für das, was in jedem echten Kunstwerk wirklich geleistet ist, ganz ohne Anmaßung, einfach in der Einsicht in das Tatsächliche der künstlerischen Produktion, der sich die Besonnenheit ohne die beliebte dithyrambische Verschwommenheit selbst Kunst sein wollender Kunstschriftstellerei in ernster Arbeit hinzugeben hat, um auf Grund der Kantischen Vertiefung des Systems der Welt zu einem System von Grundsätzen auch der Kunst volle Selbständigkeit, Würde und gleiches Recht zu sichern, einen gleichen Grad

Digitized by Google

von Objektivität, wie ihn das Jahrhundert der Naturwissenschaft den mathematischen, physikalischen und biologischen Disziplinen in einem alle anderen Richtungen des Kulturlebens fast überwuchernden Maß zuerkannte, so daß selbst die Kunst nur noch in der Form des Naturalismus weiterbestehen zu können schien. Mit der Kunsttheorie des Naturalismus setzt sich nun auch Fiedler auseinander und nimmt so eine bestimmte Stelle ein im ganzen Gewebe der geistigen Beziehungen des 19. Jahrhunderts; und wenn er sich auf Kant beruft und auf dessen kopernikanische Drehung als die Grundlage aller philosophischen Besinnung, so ist auch Kant keineswegs eine eindeutig bestimmte Größe, sondern bedeutet selbst eine Geschichte. So ist denn der Kant, wie ihn Fiedler versteht, nicht unabhängig von der Kant-Auffassung seiner Zeit. Wie sich aber aus diesem Grunde tiefere Beziehungen finden lassen zwischen den Einseitigkeiten Fiedlers und den Unzulänglichkeiten in einem Teil der philosophischen Bemühungen seiner Zeit, so wäre es auch reizvoll, in entsprechender Weise in dem künstlerischen Schaffen des Kreises, dem Fiedler nahe stand, ähnliche Einseitigkeiten ausgeprägt zu sehen, da ja ein Zusammenhang der geistigen Entwicklung in den verschiedenen Seiten der Kultur und so hier in Philosophie, Ästhetik und Kunst, in Theorie und Praxis Voraussetzung wie Zielpunkt sinnvoller Geschichtsbetrachtung bleiben muß.

Es ist hier immer von Fiedlers Ästhetik die Rede. Und doch würde Fiedler selbst gegen diesen Ausdruck wohl schärfste Verwahrung einlegen und uns eine völlige Verkennung seiner wahren Absichten vorwerfen. Denn eben eine Asthetik soll es ja nicht sein, was er geben will, er will auch nichts wissen von Schönheit, da sie ihm, der Gesetzmäßigkeit sucht, schlechthin im Bereich des Subjektiven, des Unbestimmbaren befangen bleibt, als die Lehre vom Gefühlsleben der Lust und Unlust. Lust und Unlust aber wechseln nach Zeit und Ort, von Mensch zu Mensch, von Stunde zu Stunde, nach Laune und Willkür, ohne jede Möglichkeit eines Gesetzes: was jedem gerade angenehm ist, das nennt er schön. Von diesem Angenehmen aus führt aber kein Weg zu einem Verständnis der uns vorliegenden Tatsächlichkeit der Kunst, zu dem ernsten Ringen der Erarbeitung, zu dem sieghaften Anspruch auf Wahrheit und Gültigkeit, der tatsächlich in der Kunst zum Ausdruck kommt und durch keine Zergliederung flüchtiger Gefühlsregungen, überhaupt durch keine Arbeit der Psychologie sich erklären läßt. So handelt es sich bei der Ablehnung der Bezeichnung »Ästhetik« nicht um eine terminologische Schrulle, sondern: wie die Gesetze des theoretischen Denkens nicht aus dem »gemeinen Menschenverstand« hergeholt werden können, vielmehr nur durch eine Analyse des wissenschaftlichen Denkens selbst sich finden

Digitized by Google

lassen, so kann auch nie eine Zergliederung von Lust und Unlust, nie eine Analyse des völlig unbestimmbaren allgemeinen »Geschmacks« zu einer objektiven Gesetzlichkeit führen, sondern nur eine Analyse der Kunst selbst. Der Geschmack ist etwas so Verschwommenes, Wandelbares und darum freilich auch etwas so Bequemes wie der gemeine, der gesunde Menschenverstand. Eine weitere Frage wäre es dann freilich, ob nicht, wie selbst in der gemeinen täglichen Erfahrung und im gesunden Menschenverstand die an Hand einer Analyse der Wissenschaft gefundene kategoriale Gesetzmäßigkeit sich ausspricht als konstitutive Grundbedingung, so auch die durch Analyse der Kunst zu findenden gesetzmäßigen Beziehungen konstitutiv sind für die vieldeutigen Gefühlskomplexe, die unter dem Namen Lust und Unlust und Geschmack zusammengefaßt werden. Zunächst ist aber jedenfalls scharf zu scheiden, und so bezeichnet Fiedler mit seiner Ablehnung der Ästhetik von allem Anfang an aufs schärfste die Verschiedenheit seiner eigenen Bemühungen von all den unter anderem Gesichtspunkt vielleicht eben so berechtigten Untersuchungen seiner Zeit, die den Namen »Ästhetik« führen. Was er will, das sind weder die Bemühungen Fechners, durch Übertragung experimentierenden Messens und Beobachtens eine den exakten Naturwissenschaften möglichst ebenbürtige »Ästhetik von unten« aufzubauen; noch ist es die »Ästhetik von oben«, die unter ständiger Verwahrung gegen den »Subjektivismus« Kants (gleichmäßig etwa bei Schasler, Zimmermann, E. v. Hartmann) von einem festen spekulativen System aus dogmatische Festsetzungen über das Sein zu einer Begründung der Kunst, ja zu einem Gesetzbuch für den Künstler (Schasler) zu verwenden sucht. Fiedler aber steht jenseits des Gegensatzes von Formalisten und Idealisten, die beide von transzendenten Festsetzungen ausgehen, er steht aber auch jenseits des Gegensatzes dieser ganzen begrifflich-logischen Ästhetik und der experimentellen Psychologie eines Fechner, da es kein geringerer Dogmatismus ist, ästhetische Urteile und Gegenstände aus einem psychologischen Vorstellungs- und Empfindungsmechanismus ableiten zu wollen. Immer bleibt ja noch die Frage: Mag der Genuß des Kunstwerks sich auch in das Getriebe bestimmter Assoziationsgesetze auflösen lassen (als ein Bewußtseinsinhalt unter anderen Bewußtseinsinhalten) — wie ist dann ein mit den eigenartigen Ansprüchen eines Kunstwerks auftretender Bewußtseinsinhalt selbst in seiner qualitativen Besonderheit überhaupt möglich?

Erst wenn man einmal erkannt hat, wie diese ganze Teilung in eine Ästhetik von oben und eine Ästhetik von unten gar nicht das ganze Gebiet möglicher Fragestellungen erschöpft und wie Fiedler in dieser neuen Fragestellung seine Aufgabe sieht, kann man auch seine

Digitized by Google

Stellung zu der naturalistischen Kunsttheorie richtig würdigen. Metaphysische Kunstphilosophie wie Lust-Ästhetik waren ja beide der neuen Forderung des Naturalismus gegenüber hilflos, weil dieser sie beide mit grundsätzlicher Schärfe ablehnte, wie auch Fiedler beide ablehnt, der darum in einzigartiger Weise dazu befähigt war, die neue geistige Bewegung, die so ganz aus dem üblichen Schema herausfiel, nicht nur als eine neue absonderliche Schulmeinung, sondern als starke, neue geistige Kraft in ihrem Recht, wie freilich auch in ihren verhängnisvollen Mängeln verständnisvoll zu beurteilen. Denn eine solche lebendige geistige Kraft spricht sich tatsächlich unaufhaltsam in der naturalistischen Theorie aus — nur diese Theorie soll ja beurteilt werden, ohne zu entscheiden, ob die Vertreter der neuen Theorie als Künstler auch selbst die Kraft besessen haben zu vollgültiger schöpferischer Tat — und diese echte Kraft erlaubt es nicht, in dem Neuen bloß eine willkürliche Laune einiger Hitzköpfe erkennen zu wollen, anstatt eine notwendige geschichtliche Erscheinung mit tiefem innerem Zusammenhang zwischen dem Naturalismus und den allgemeinen geistigen Bestrebungen der Zeit. Die Fehler des Naturalismus bestehen nicht darin, daß er durch die Alltäglichkeit seiner Gegenstände hohe Ideale verletzt, auch nicht darin, daß er in seinem Eifer um Wahrheit sich nicht um angenehmen Genuß und schmeichelnde Schönheit kümmert; nicht die Verwerfung alter Regeln ist seine Sünde, sondern ganz im Gegenteil: er ist »nicht radikal genug«, weil seine Fragestellung vor dem Begriff des Wirklichen halt macht bei einem ganz naiven Realismus, der in dualistischer Weise den künstlerischen Menschen einer gegebenen nachzuahmenden Wirklichkeit gegenüberstellt, somit aber nur eine neue Abwandlung der alten Knechtschaft bedeutet: die als Ziel erstrebte künstlerische Wahrheit wird zur Wirklichkeit der Natur, die Kunst zur Sklavin dieser Wirklichkeit auf Kosten der Individualität und damit der Autonomie, und am Ende steht schließlich das nützlich lehrhafte Ziel einer Inventarisierung der Welt, das im Grunde genommen von allen früheren nützlichen und lehrhaften Zielen im Dienste der Religion, der Wahrheit, der Idee sich nur wenig unterscheidet. Am deutlichsten, wenn auch selbst außerhalb des eigentlichen von Fiedler behandelten Problems der bildenden Kunst gelegen, zeigen diese Gefahr die Aufsätze, die gerade damals 1880 Zola in seinem Buch »*Le roman expérimental*« vereinigte: der Naturalismus wird tief gefaßt als Ausfluß ewiger Notwendigkeit, als männlicher Mut zur Wahrheit und Kampf gegen alle schöne Phrase, damit aber schlechthin als Ausdruck des Jahrhunderts der Naturwissenschaft; wie die Medizin heute aus einer Kunst Wissenschaft geworden ist, so muß auch die Literatur eine Wissenschaft werden, der Künstler muß metho-

Digitized by Google

disch arbeiten, nicht etwa als bequemer Photograph, sondern als strenger Experimentator und Untersuchungsrichter zur Gewinnung der *documents humains*. Man sieht: die Kunst soll objektiv werden und wird dabei selbst Wissenschaft. Und — das ist noch das Eigenartigste dabei — der wissenschaftliche Geist, dessen glänzende Entfaltung in den Naturwissenschaften dem Naturalismus Vorbild und Ansporn gewesen war, die Kunst auch auf die Höhe wissenschaftlicher Objektivität zu heben, hat selbst den vom Naturalismus der Naturwissenschaft entlehnten Wirklichkeitsbegriff in eigener fruchtbarer Arbeit schon längst überwunden, während die naturalistische Kunsttheorie diesen Fortschritt nicht mitgemacht hat, sondern bei der alten naiven Auffassung der Wirklichkeit und des Seins stehen geblieben ist und somit die Kunst »aus dem dogmatischen Schlummer erweckt« hat, nämlich durch Ablehnung der Metaphysik und der Lustästhetik, aber nur »um sie sofort in einen neuen dogmatischen Schlummer zu versenken«. Schon diese sprachliche Formulierung sagt es zur Genüge, wie es Kant ist, auf den Fiedler hinweist. Wie Kant für den wissenschaftlichen Geist den Fortschritt bedeutet hat in Überwindung des unentwickelten Wirklichkeitsbegriffs, so muß er auch für den Anspruch der Kunst auf Objektivität den entscheidenden Wendepunkt bedeuten. Man darf dabei Fiedler nicht mißverstehen. Nicht vom Künstler wird verlangt, er solle Kantianer werden, sondern Fiedler stellt nur fest: alles theoretische Überlegen über die Bedingungen und Wirkungen des Kunstwerks muß einseitig, ja durch die daraus gezogenen praktischen Folgerungen und Gesetze der Kunst sogar gefährlich erscheinen, wenn keine Vertiefung zu echter philosophischer Besinnung eintritt; eine solche Vertiefung muß aber auf Kant führen, nur durch ihn ist es möglich, den Anspruch der Kunst auf Objektivität zu begründen. Diese Objektivität kann für die Kunst jedenfalls nicht in der Nachahmung der Objekte der Naturwissenschaft bestehen, denn damit wäre die Ausschaltung aller Individualität als eines die gegebene Wahrheit trübenden Faktors gefordert, und doch ist in der tatsächlich vorliegenden Kunst das Moment des Individuellen gerade das die künstlerische Objektivität von der naturwissenschaftlichen Objektivität scheidende Merkmal. Die Möglichkeit eines solchen Zusammenbestehens von Individualität und Objektivität wird erst verständlich bei einer Begründung aller Objektivität im Wesen der Objektsetzung. Die Naturwissenschaft ist freilich ein Vorbild; aber nicht ihre Objekte sind von der Kunst nachzuahmen, sondern die philosophische Betrachtung der künstlerischen Tätigkeit hat sich die in der philosophischen Betrachtung des wissenschaftlichen Verfahrens gewonnene Erkenntnis anzueignen, die Einsicht nämlich, daß »das menschliche Erkenntnisver-

Digitized by Google

mögen nicht so einer von ihm unabhängigen Außenwelt gegenübersteht, wie ein Spiegel dem Gegenstand, dessen Bild in ihm erscheint, sondern daß das, was man Außenwelt nennt, das ewig wechselnde und ununterbrochen von neuem sich erzeugende Resultat eines geistigen Vorgangs ist« (I, 170). Zunächst könnte man freilich Fiedlers Ausdehnung dieses Prinzips auf die Fragen der Kunst als eine durchaus nicht notwendige Übertragung anzweifeln; denn für die Naturwissenschaft, so ließe sich ja denken, könnte zwar durch eine kritische Zergliederung des naturwissenschaftlichen Verfahrens die Wirklichkeit als vom menschlichen Geist nicht gefunden, sondern erzeugt sich aufweisen lassen, während es die Kunst dann eben mit der Nachahmung dieser Wirklichkeit zu tun habe. Ein solcher Einwand würde freilich die tiefe Bedeutung Kants für die ganze Kunsttheorie Fiedlers verkennen. Zunächst könnte man allerdings einen solchen entscheidenden Einfluß Kants in Zweifel ziehen. Denn eben das Werk, in dem Kant die Grundlegung der Ästhetik in Angriff genommen hatte, die Kritik der Urteilskraft, hat für Fiedler keinerlei ausschlaggebende Bedeutung gewonnen, ja Fiedler lehnt die Kr. d. U. geradezu ab, weil ihm Kant hier die Objektivität der Kunst durch Vermengung mit den Fragen des subjektiven Geschmacks und der Schönheit verletzt zu haben scheint (II, 384). Dieses Urteil wird verständlich, wenn man bedenkt, wie alle die von Fiedler bekämpften ästhetischen Richtungen des 19. Jahrhunderts irgendwie auf die Kr. d. U. zurückgehen und wie sich die Ästhetiker der Form, des Gehalts und des subjektiven Gefühls alle ausdrücklich auf die Kr. d. U. berufen, während Fiedler ein Verständnis der Kr. d. U. aus dem systematischen Zusammenhang der ganzen Kantischen Philosophie heraus, eine Einsicht in die Stellung der Teleologie und Ästhetik im kritischen Gesamtsystem aus der allgemeinen Kant-Auffassung seiner Zeit nicht gewinnen konnte. Er war daher so ehrlich, die Kr. d. U. abzulehnen; er ist kein Schüler, der dem Lehrsystem des Meisters allerhand Einzelergebnisse entlehnt, um mit diesen Steinen weiterzubauen, sondern Kant bedeutet für ihn eine grundlegende neue Erkenntnis von dem Sein der Objekte überhaupt, seien es naturwissenschaftliche oder künstlerische. Denn wer einmal an Hand einer Analyse des wissenschaftlichen Verfahrens erkannt hat, wie dem der Rezeptivität als gegeben erscheinenden Objekt ein Moment der Produktivität zugrunde liegt, der muß in allen zunächst nur rezeptiv gedeuteten Beziehungen eine ursprünglich produktive Objektsetzung entdecken. Erst dann erscheint der kritische Grundgedanke restlos durchgeführt, wenn die zur Erkenntniskritik führende Frage nach den Bedingungen der Möglichkeit der Mathematik und Naturwissenschaft als objektiver Wissenschaften auch auf die Kunst aus-

Digitized by Google

gedehnt wird, kurz, wenn die Frage gestellt wird: **„Worauf beruht die objektive Gültigkeit des künstlerischen Weltbildes?"** (II, 95).

Wie die Frage nach den Bedingungen der objektiven Gültigkeit der Naturwissenschaft diese Wissenschaft und ihren Anspruch auf Gültigkeit als Faktum voraussetzt, so setzt auch diese neue auf die Kunst bezogene Frage die objektive Gültigkeit des künstlerischen Weltbilds als vorliegend in der Tatsache der Kunst und des ernsten Streites um die Kunst voraus, und wie jene Gültigkeit auf der das ganze naturwissenschaftliche Weltbild bestimmenden Verknüpfungsweise des Geistes beruht, so muß auch die Objektivität des künstlerischen Weltbilds auf einer Verknüpfungsweise des Geistes beruhen, und zwar auf einer jener gegenüber eigentümlichen Weise der Verknüpfung, weil sonst naturwissenschaftliches und künstlerisches Weltbild zusammenfallen müßten. Bevor aber diese unterscheidende Eigenart der ästhetischen Synthesis bestimmt werden kann, was selbst nur möglich ist in der Frage nach dem Aufbau des in der Mannigfaltigkeit verschiedener Funktionen einheitlichen Bewußtseins überhaupt, müssen die neuen Bestimmungen, wie sie sich für Fiedler aus der Begründung künstlerischer Objektivität auf einer geistigen Synthesis ergeben, aufgewiesen werden.

Wenn es nach der von Fiedler vertretenen allgemeinen kritischen Grundanschauung eine eigentümliche geistige Synthesis sein muß, auf der das Objektsein des Kunstwerks als Kunstwerk beruht, dann sind alle Versuche, das Wesen der Kunst materiell zu bestimmen, hinfällig. Die Art der Synthesis bestimmt, ob etwas künstlerische Gegenständlichkeit ist, und nicht eine im Verhältnis zu dieser kunstbedingenden Synthesis transzendente Gegenständlichkeit; es geht also nicht mehr an, aus den Gegenständen der Natur und Kultur bestimmte Gebiete herauszugreifen, an die Darstellung und Behandlung dieser Gegenstände das Prädikat des Künstlerischen zu knüpfen und eine Scheidung in niedrige und hohe Stoffgebiete vorzunehmen, während doch Höhe und Niedrigkeit in künstlerischem Sinn nicht einem Objekt anhaftet, bevor es Gegenstand der künstlerischen Synthesis geworden ist (I, 14). In diesem Sinne ist der Naturalismus völlig im Recht, wenn er alle Bestimmung der Kunst als einer Darstellung des Wunderbaren, des Religiösen, der Ideen zurückweist; nur soll er selbst sich nicht umgekehrt die Darstellung alltäglichen Lebens als besonderes Verdienst anrechnen.

Ähnlich, wie hier die Gesetzlichkeit verdinglicht wurde zu bestimmten Gegenständen, liegt auch der Fall bei einer Bindung der Kunst an bestimmte frühere Vorbilder und Regeln. Auch hier


Digitized by Google

wird die Kunst durch einen festen geschlossenen Komplex von Gegenständen für alle Zeiten bestimmt; und doch kann die künstlerische Synthesis als echte geistige Tätigkeit sich nie abschließend in einer doch immer geschichtlich bedingten einzelnen Kunstäußerung aussprechen, sondern sie besteht als geistige Tätigkeit immer fort in immer neuen jeweils geschichtlich und individuell bedingten Werken, die nicht wegen bestimmter individueller Formen und Einzelmerkmale, sondern nur wegen des diesen Formen zugrunde liegenden künstlerischen Geistes Kunstwerke sind. »Es war ihm klar (sagt drum Fiedler von Marées I, 424), daß es nicht mit der Erlernung jener alten Kunstsprache getan sei, daß man den neuen Wein nicht in die alten Schläuche fassen könne; ihm bestand die Kunst nicht in vorhandenen Kunstformen; sie war ihm eine Tätigkeit, die nur dann wahres Leben besaß, wenn sie sich in selbständigen Äußerungen unablässig erneuerte. Er fühlte sich jenen Alten verwandt, weil er den Sinn ihrer Tätigkeit verstand ... aber er war sich auch bewußt, daß er, wenn auch mit dem gleichen Verlangen, doch als ein anderer der Welt gegenüberstehe ... und der künstlerische Ausdruck mußte sich in einer ganz neuen individuellen Gestalt darstellen.« Klarer kann das Verhältnis des schaffenden Künstlers zu den großen Leistungen, sei es der Antike oder sonst einer künstlerisch hochstehenden Zeit, kaum zum Ausdruck kommen: es gibt keine fertige Kunstsprache, die äußerlich erlernt werden könnte oder müßte; die konkreten Gegebenheiten des Orts und der Zeit, die Gestaltungen der Individualität ändern sich stets in lebendiger Bewegung, aber es beharrt in allem Wechsel identisch eine bestimmte Gesetzlichkeit, die sich immer neu äußert und in ihrer Identität auch den modernen Künstler sich dem antiken verwandt fühlen läßt, nicht auf dem Wege des Kopierens fertiger Werke, sondern in schöpferischer Tätigkeit.

Aber nicht nur dem schaffenden Künstler eröffnet sich der einzige Zugang zu den alten Meistern erst auf Grund eigener Tätigkeit, sondern ganz allgemein jedes Erfassen eines Kunstwerks setzt auch im Hörenden und Schauenden eine geistige Synthesis voraus, die dieselbe gesetzmäßige Struktur besitzt wie jene Synthesis, durch die der Künstler das Werk geschaffen hat. Sonst könnte dieses ja nie künstlerisch wirksam werden, es bliebe für jeden außer seinem Schöpfer selbst toter Besitz. Das populäre Denken ist freilich gern dieser Meinung, es bestehe eine große Kluft zwischen Künstler und Publikum: dem Künstler gesteht man schließlich eine ursprüngliche, über die Naturwirklichkeit hinaus Neues schaffende Kraft zu; die andere Menschheit aber, die Masse der Nicht-Künstler, kann nur in passiver Andacht aufnehmend sich dem aus solcher Schöpferkraft



geborenen Werk hingeben. Nicht nur dem populären Denken ist ein solches Verhältnis sehr einleuchtend, sondern auch eine Ästhetik wie die Fechners sieht sich dazu gedrängt, ausdrücklich gegen die Behauptung eines produktiven Moments im Kunstgenuß Stellung zu nehmen. So beruht der ästhetische Eindruck etwa der Musik »in einem lustvollen Verfolgen gegebener Beziehungen, nicht in einer Betätigung des eigenen Produktionsvermögens«. Doch eben dieses »lustvolle Verfolgen« ist noch ein Problem. Damit dieses Verfolgen überhaupt lustvoll sein kann, muß doch zum mindesten vorausgesetzt werden, daß der Hörer die gegebenen Beziehungen als Beziehungen eines Kunstwerks verfolgt, daß er an dem Mannigfaltigen dieser Beziehungen eine Synthese vollzieht zu der Einheit eines Kunstwerks. Denn auch wenn es des Komponisten Ziel sein soll, Lust zu erregen, so kann diese Lust doch für den Hörer nicht rezeptiv aus der dargebotenen Masse von Tonempfindungen entstehen, sondern erst aus einer spezifisch künstlerischen Synthesis des Mannigfaltigen zu einem Kunstwerk. Genau so, wie alle Zurückführung sittlichen Handelns auf das aus diesem sittlichen Handeln als Begleiterscheinung entspringende Lust- und Glücksgefühl als seinen Bestimmungsgrund an dem darin liegenden Zirkel scheitern muß, so ist auch beim Kunstwerk die künstlerische Synthesis Voraussetzung dafür, daß überhaupt Lust eintreten kann, und das Merkmal der Lust genügt nicht zur Kennzeichnung des eigenen Wesens der Kunst, das vielmehr als besondere Art der Synthesis bestimmt werden muß. Würde aber diese Synthesis des Beschauers und Hörers nicht derselben Gesetzesordnung angehören wie die Synthesis des Künstlers, so bliebe es ein immerwährendes Wunder, daß wir bei der Vertiefung in eine künstlerische Schöpfung von der Gewißheit durchdrungen sind, nicht nur beliebigen Genuß zu finden, sondern uns der Seele des Künstlers verstehend zu nähern; es müßte der Anspruch des Kunstwerks, als Kunstwerk verstanden zu werden, soweit wahres Menschentum reicht, allgemein gültig und allgemein mitteilbar, als große Torheit verworfen werden; unmöglich wäre gemeinsames Kunsterleben, unmöglich wäre Kunstgeschichte als objektive Wissenschaft, ja Kunst überhaupt als Kulturerscheinung würde unmöglich, weil sie sich auflösen müßte in weiter nicht verhandelbare Subjektivität. Wie aber die Allgemeingültigkeit geometrischer Sätze nur auf der allen einzelnen Raumgebilden zugrunde liegenden identischen Gesetzlichkeit der Verknüpfung beruhen kann, so setzt auch der Anspruch des Kunstwerks auf allgemeine Wirksamkeit eine allen konkreten Gestaltungen zugrunde liegende identische Gesetzlichkeit der Verknüpfung des Mannigfaltigen zu individueller Gestalt voraus, im Künstler wie im Beschauer, überhaupt in jedem Bewußtsein, für

Digitized by Google

das dieses Mannigfaltige Kunstwerk ist und soweit es Kunstwerk ist. Der Individualität geschieht durch diese Gesetzlichkeit kein Abbruch; im Gegenteil: daß überhaupt von individueller Gestaltung als etwas Objektivem die Rede sein kann, wird erst durch diese Gesetzlichkeit möglich, und wenn das Kunstwerk als Ausdruck der Individualität nie restlos, endgültig verstanden ist, sondern immer etwas Unerschöpfliches in sich trägt, so beruht doch schon allein die Möglichkeit, daß wir darnach streben können, dieser Individualität immer näher zu kommen, erst auf dieser Gesetzlichkeit. Im Sinne dieser Ausführungen können wir es verstehen, wie Fiedler (I, 67, 69) vom Beschauer eine Tätigkeit analog der Tätigkeit des Künstlers fordert und es doch als »eine im Grunde unlösbare Aufgabe« bezeichnet, »ein Kunstwerk vollständig zu verstehen«, weil es Ausdruck des »individuellen Künstler-Bewußtseins« ist.

Wenn nun hier — vor aller schönen Begeisterung und Liebe — Tätigkeit und Anstrengung verlangt wird, so scheint damit wohl manchem die Kunst als viel zu rational aufgefaßt; sieht man doch in der Kunst gern das Unbewußte als das eigentliche Geheimnis an. Gibt man auch zu, daß alles künstlerische Schaffen und Genießen gleichermaßen auf einer eigenartigen Tätigkeit beruht, so soll doch diese Eigenart darin bestehen, daß es sich zum Unterschied von der täglichen Arbeit mit ihren bewußt gesetzten Zielen und ihrem bewußten Rechnen um unbewußte Tätigkeit handelt, oder wenn nicht um schlechthin unbewußte, so doch um eine Tätigkeit, die weniger bewußt ist als das kalte Tageslicht des Verstandes. Nun fühlen wir ja sofort, wie diese Unterscheidung des Bewußten und Unbewußten die tatsächliche Eigenart der Kunst zu bestimmen versucht, wir müssen es uns aber auch klarmachen, daß der Begriff des Unbewußten, so verständlich er dem allgemeinen Denken scheint, doch philosophischer Kritik nicht standhält. »Bewußtsein ist niemals als ein allgemeiner Zustand, sondern immer nur als bestimmte Tätigkeit vorhanden« (I, 295). Bewußtsein und Gegenstand befinden sich in unlöslicher Korrelation, Bewußtsein ist nur Tätigkeit, Synthesis zu Gegenständen, zu Bewußtseinsinhalten; es ist die jedem Urteil, jeder Gegenstandssetzung zugrunde liegende Urbeziehung und kann deshalb nicht selbst zum Subjekt eines Urteils gemacht werden, in dem verschiedene Grade der Stärke, Helle und Deutlichkeit von ihm ausgesagt werden, diese Verschiedenheiten können vielmehr immer nur den Inhalten zukommen. Wenn man das Begriffspaar »bewußt-unbewußt« überhaupt beibehalten will, so kann man es allein auf die mehr oder weniger fortgeschrittene Objektivierung anwenden, freilich nur immer in relativem Sinn. Unmöglich aber ist es, eine autonome Objektivierungsrichtung, wie es die künstlerische Syn-

Digitized by Google

thesis ist, einer andern Bewußtseinsrichtung gegenüber als unbewußt zu kennzeichnen; im Gegenteil: gerade die vollkommenste künstlerische Synthesis wäre auch im höchsten Maße bewußt. Es ist darum »eine sonderbare Frage, ob der Künstler mit Bewußtsein schaffe; sein ganzes Tun ist ein Sichbewußtwerden« (II, 89), und der Künstler darf deshalb nicht als pathologische Erscheinung den Wahnsinnigen zugerechnet werden: »der Wahnsinn ist eine Verdunkelung des Bewußtseins, die Ekstase des Künstlers ist eine Steigerung des Bewußtseins« (II, 89), und die Kunst ist eine »ernsthafte männliche Tätigkeit« (I, 297) wie nur irgendeine. Dann muß sie aber auch eine notwendige Seite der Kultur sein. Kultur als ganzes System ist ja nur möglich als Gegenstand des Bewußtseins in der Allheit seiner verschiedenen Verknüpfungsweisen. Damit ist jede einzelne Verknüpfungsweise, die wirklich Objektivität begründet, ein Faktor, der in aller Kultur notwendig mitwirkt, gemäß der Einheit des Bewußtseins, die eine Einheit der Kultur bedingt. Nun beruht aber das Kunstwerk auf einer solchen eigenen Synthesis, und die Kunst ist deshalb ein nicht hinweg zu denkendes Glied im Gesamtbau der menschlichen Kultur; der Künstler ist also nicht »eine Art Luxusartikel der Menschheit« (I, 64; II, 35).

Die Eigenart dieser Kulturleistung ist damit freilich noch nicht bestimmt. Künstlerische Tätigkeit ist unerschöpflich, eine »unendliche Aufgabe« (I, 215 f.; I, 57 ff.; I, 309), wie das Ziel des Erkennens und das Ziel des Handelns unendlich ist. Die Eigenheit der künstlerischen Tätigkeit besteht aber nun darin, daß sie als Ganzes zwar unerschöpflich, unendlich ist, das Kunstwerk jedoch etwas Absolutes, Vollendetes in sich trägt. Während für die Physik jede Einzelerscheinung ihren wissenschaftlichen Sinn erst durch die Beziehung auf ein räumlich-zeitliches Koordinatensystem und die Gesamtheit der gesetzlichen physikalischen Beziehungen erhält, und auch etwa im Leben des Staates jedes einzelne Sein und Geschehen erst durch die Beziehung auf allgemeine Ziele und nur als Geschehnis in einem ganz bestimmten geschichtlichen Zusammenhang Sinn und Gehalt gewinnt, liegt im Kunstwerk ein Werk menschlicher Tätigkeit vor, das nichts von diesen Schranken aufweist, sondern unmittelbar in seinem ursprünglichen Sein zu uns spricht, es ist ein System von Beziehungen, das seinen Koordinatenmittelpunkt völlig in sich selbst trägt, ein Ganzes, dessen Teile noch nicht durch ihre einzelne Bedeutung und ihren einzelnen Wert, auch nicht durch ihre Summierung, sondern erst durch ihre wechselseitige Beziehung, durch die Art ihres Beisammenseins das Kunstwerk hervorbringen. Diesen eigentümlichen absoluten Wert erleben wir jedem echten Kunstwerk gegenüber. »Alle die tausendfältigen Verschiedenheiten, die Zeit und Ort der Entstehung, Zuge-

Digitized by Google

hörigkeit zu den mannigfaltigsten Stoffgebieten mit sich bringen, versinken, und wir fühlen uns dem, was uns aus zeitlicher und räumlicher Ferne zukommt, nicht fremder als dem, was wir neben uns entstehen sehen« (I, 336). Ganz im Gegensatz zu dem »großen Getriebe der Bestrebungen, die jedes Dasein nur als Vorbereitung auf ein zu erwartendes Dasein erscheinen lassen« (I, 366 f.), wirkt das Kunstwerk »ausschließlich in sich und in jedem Augenblick voll und ganz«, es hat »nicht mehr bloß einen relativen Wert aus seiner Bedeutung für ein Allgemeines abzuleiten«, sondern besitzt einen »absoluten Wert«, weil es der gesetzmäßige Ausdruck höchster Individualität ist, der Ausdruck des Künstlers als eines ganzen Menschen, nicht das Produkt einer einzelnen Begabung. Diese hohe Auffassung der Kunst rühmt Fiedler an Marées in dem Nachruf, den er dem Freunde gewidmet hat (I, 453 f.): »... er pflegte den Menschen als ein Ganzes aufzufassen, und wenn er an das Künstlertum dachte, zu dem der Einzelne berufen sei, so dachte er nicht an die Ausübung einer besonderen Fähigkeit, bei der es auf die sonstige Beschaffenheit des Individuums nicht ankäme; vielmehr war ihm auch der Künstler ein ganzer Mensch; er sollte mehr sein als der Hervorbringer von Kunstwerken, er sollte eine besondere Modifikation des Menschentums darstellen.« Erst dann vertieft sich die Manier zum Stil. »Jeder bedeutende Künstler schafft sich seinen Stil, indem er der Welt seiner Vorstellungen das Gepräge seines ureigenen Geistes aufdrückt« (II, 56). Der Verdacht, diese Betonung der Persönlichkeit bedeute schließlich doch nichts anderes als Anerkennung der persönlichen Laune, kann nach allem, was über das Verhältnis von Subjektivität und Objektivität schon ausgeführt ist, nicht mehr auftauchen. »Solange der Künstler nach notwendigen Vernunftgesetzen gestaltet, bleibt er wahr; wenn er nach Willkür gestaltet, wird er phantastisch und seine Produktion verliert allen künstlerischen Wert« (II, 393). Wenn Fiedler mit diesem Satz Schiller und seine Kunstphilosophie zu treffen meint, so erklärt sich dieses historisch falsche Urteil aus demselben Gedankengang, der zu der Ablehnung der »Kritik der Urteilskraft« und zu dem »Sprung« (II, 122) in der Kunstgeschichte geführt hat: auch Schillers »ästhetische Erziehung« schien die Kunst der subjektiven Sinnlichkeit auszuliefern und noch nicht den »großen Schritt von roher Willkür zur Gesetzmäßigkeit« gemacht zu haben (II, 392—394). Die Erklärung dieser Stellungnahme scheint zunächst einfach: Fiedler hat die »Ästhetik« seiner Zeit vor sich, bekämpft Fechners Lust- und Unlustempfindungen und verwirft nun alles, was irgend einmal mit dem Wort »ästhetisch« belegt worden ist. Der wahre Grund liegt tiefer, in der Art, wie sich der Gegensatz von Willkür und Gesetzmäßigkeit zu

Digitized by Google

einem Gegensatz von Genuß und Erkenntnis schlechthin verschiebt und nun dazu drängt, in diesem Reich der Erkenntnis der künstlerischen Tätigkeit eine feste Stelle zu bestimmen.

Bevor wir aber diesen Weg nach oben einschlagen, von der ästhetischen autonomen Synthesis zum Aufbau des Bewußtseins, ist es doch notwendig, dem aufgestellten künstlerischen Grundprinzip durch einen Weg nach abwärts erst volle Festigkeit und Fruchtbarkeit zu geben, durch den Versuch, die einzelnen Verknüpfungsweisen darzulegen, die aus dem allgemeinen Prinzip der künstlerischen Synthesis folgen. Wie die Erkenntnis, daß alle menschliche Gemeinschaft auf der Idee der autonomen Sittlichkeit beruht, die Durchführung dieser Grunderkenntnis an allen Einzelformen menschlicher Gemeinschaft verlangt, um so für Wirtschaft und Staat bestimmte Grundzüge zu gewinnen, oder wie Kant sich nicht zur Ruhe gesetzt hat mit dem Satz, daß die Bedingungen der Möglichkeit der Erfahrung überhaupt zugleich die Bedingungen der Möglichkeit der Gegenstände der Erfahrung sind, sondern an Hand der Wissenschaft den Einzelbedingungen der Gegenstände der Mathematik und Physik nachging, so besteht auch die Forderung nach einer Spezifizierung des allgemeinen künstlerischen Prinzips an Hand der gesamten uns vorliegenden Kunst in einem ausgeführten System von Grundsätzen als Auswirkung der obersten Synthesis. Fiedler selbst hat ja betont, daß Kunstgeschichte erst möglich wird bei richtiger Einsicht in das Wesen der Kunst, daß erst von dieser Einsicht aus auch alle Theorien, Forderungen und Regeln, die von Künstlern und für Künstler jemals aufgestellt wurden, in ihrem wahren Wert, in ihren Mängeln wie Verdiensten, objektiv eingeschätzt werden können. Eine solche kritische Behandlung aller Urteile über Kunstwerke mußte notwendig dazu führen, aus der Möglichkeitsbedingung des ästhetischen Urteils überhaupt auch die den einzelnen Urteilen zugrunde liegenden besonderen Verknüpfungsweisen zu gewinnen und auch die Abwege verständlich zu machen, die zu falschen Kunsturteilen führen, d. h. zu Urteilen, die das Künstlerische im Kunstwerk gar nicht treffen, weil sich in ihnen eine Verschiebung, Verengung und Verfälschung des ureigenen künstlerischen Verknüpfungsprinzips einschleicht. Fiedler hat eine solche systematische Darlegung nicht gebracht, und die Auseinandersetzung mit allen Kunsttheorien in einer umfassenden geschichtlichen Darstellung hat er wohl geplant, aber nicht mehr ausgeführt. So sind es Aphorismen und Bruchstücke, mit denen wir uns begnügen müssen. Darunter ist am eigenartigsten der schon 1878 veröffentlichte Aufsatz über »Wesen und Geschichte der Baukunst« (II, 431—479) mit der Würdigung der romanischen Architektur des Mittelalters als eines feinen und tiefen Baugedankens,

Digitized by Google

als des einzigen Versuchs wirklicher künstlerischer Neuschöpfung auf dem Gebiet der Baukunst seit dem griechischen Tempel bis ins 19. Jahrhundert, gegenüber der Gotik als einer großen Trivialität, einem der sonderbarsten Irrwege, den die Baukunst jemals gegangen sei.

Wie kommt Fiedler zu diesem Urteil? In welchem Zusammenhang steht Fiedlers Begründung der Minderwertigkeit des gotischen Baugedankens mit seiner Grundlegung der künstlerischen Tätigkeit? Denn wir müssen doch bei Fiedler, der für jedes Kunsturteil philosophische Besinnung über das Wesen der Kunst verlangt, in diesem konkreten Fall einen solchen Zusammenhang mit seiner eigenen Lehre und nicht nur Äußerungen eines willkürlichen Geschmacks suchen. Jedenfalls spricht aus Fiedlers Urteil keine klassizistische Befangenheit, die im romanischen Bauwerk gegenüber dem gotischen immer noch ein Fortleben guter spätantiker Bautradition anerkennen würde. Fiedler sieht vielmehr im romanischen Stil die Bearbeitung einer ganz neuen künstlerischen Aufgabe, die vom Altertum noch gar nicht in Angriff genommen wurde. Klassizistische Befangenheit rügt er an Winckelmann und muß sie rügen, weil nach dem Prinzip der künstlerischen Autonomie die künstlerische Tätigkeit nie abgeschlossen sein kann und der neue Wein nicht in alte Schläuche gefüllt werden darf. Diesen Mut zu Neuem rühmt er ja sogar am Naturalismus, während er der durch Canova und David, durch Carstens und Cornelius begründeten neuen Kunstepoche den Namen einer wahren Kunstepoche gar nicht zuerkennen will (II, 18). Auch ist es gewiß nicht der Mangel an reizvoller Schönheit und italienischer Liebenswürdigkeit, der Fiedler zu einer Verwerfung der Gotik führen konnte; hat doch gerade er die Schönheit aus seiner ganzen Kunstlehre verbannt und in diesem Sinn besonders auch auf die nordische Kunst hingewiesen. »Vor allem aber sind die nordischen Künstler von Dürer bis Rembrandt Künstler ersten Ranges so gut als Raphael oder Michelangelo, wenn sie auch nach ganz anderen Dingen gestrebt haben als nach Schönheit« (II, 18). Nun soll hier gewiß von dem Begriff der Gotik nicht jener ausschweifende Gebrauch gemacht werden, der allüberall offenes und geheimes Walten gotischen Kunstwollens entdeckt; aber doch wird man sagen können, daß gerade in Dürer, der von Fiedler als nordischer Künstler ersten Ranges bezeichnet wird, etwas von dem Geiste zum Ausdruck kommt, der in dem von Fiedler als Trivialität verworfenen gotischen Baustil lebt. Da erhebt sich die berechtigte Frage: Welche Seiten der gotischen Baukunst sind es denn, die einem aus dem Prinzip der künstlerischen Synthesis herfließenden, also das Kunstwerk konstituierenden Gesetz zuwiderlaufen oder vielmehr nach Fiedlers Auffassung zuwiderzulaufen scheinen?

Digitized by Google

Alle Synthesis ist letzten Endes Beziehung von Mannigfaltigem und Einheit, nicht als von zwei verschiedenen Dingen — etwa auf der einen Seite viele Dinge in abgeschlossener Eigenheit, auf der anderen ein rätselhaftes Ding wie eine hypostasierte Idee oder ein selbständig seiendes Universale — aber auch nicht als ein anfängliches Chaos von Einzeldingen und nachträglich zusammenfassend der einheitbildende Begriff: seltsam wäre es ja, wie das ursprünglich ganz Beziehungslose sich nachträglich so zufällig unter einen passenden gemeinsamen Index bringen lassen sollte; ja schon im Wort Chaos ist eine ursprüngliche Einheit, ein wechselseitiges Bezogensein wenn auch noch so niederer, unbestimmter Art von allem Anfang an mitgedacht — vielmehr kann Einheit immer nur am Mannigfaltigen selbst sich offenbaren, und vom Mannigfaltigen kann nur da die Rede sein, wo eine Einheitsbeziehung schon zugrunde liegt. Eine solche Synthesis hat sich schon in der Naturwissenschaft enthüllt und sich auch weiter zergliedern lassen in die einzelnen die Naturwissenschaft konstituierenden Grundsätze, die als besondere Ausprägung der ursprünglichen Einheitsbeziehung in ihrer Gesamtheit jedes Unbestimmte zum naturwissenschaftlichen Gegenstand, zu einem Glied im Ganzen der Natur machen. Wir wissen aber schon, die Einheitsbeziehung, die dem Kunstwerk zugrunde liegt mit dem Anspruch auf Individualität in aller Objektivität, kann nicht in der bloßen Beziehung auf ein jenseits des eigenen individuellen Organismus liegendes Koordinatensystem bestehen, wie es in der Naturwissenschaft der Fall ist, auch die Biologie mit ihrer letztlich doch nur heuristischen Zweckmäßigkeit nicht ausgeschlossen; sie geht auch nicht auf im Getriebe der menschlichen Zwecke, deren immer nur von einem über das jetzige Dasein hinausliegenden Ideal abgeleiteter Wert für das Kunstwerk als unzulänglich zurückgewiesen wurde. Die künstlerische Einheitsbeziehung muß vielmehr immanent in dem individuellen Beisammensein eines Wirklichkeitskomplexes, in diesem ganz neuen Problem der Formung, eine Einheit des Mannigfaltigen, eine neue Gesetzlichkeit zur Durchführung bringen.

Diese dem Kunstwerk wesentliche Einheit des Mannigfaltigen kehrt auch bei allen kunstphilosophischen Erwägungen immer wieder als wichtiger Begriff. Es ist Albertis »*certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo cuius sint, ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil quin improbabilius reddat*«, es ist der oft gebrauchte Vergleich des Kunstwerks mit einem Organismus, es ist am reinsten von Kant bezeichnet als Zweckmäßigkeit ohne Zweck. Eine solche immanente Einheit bedeutet eine Bestimmtheit durch ein Gesetz, das Innewohnen eines Maßes gegenüber dem schlechthin Unbestimmten.

Digitized by Google

Darum sieht Plato im Schönen nicht minder als im Guten Begrenzung und Maß; der Logos setzt sich durch im Ungeordneten, drum ist er für Plotin Urbild der Schönheit. Von Plotin an ist dieser Gedanke wirksam geblieben durch die Jahrhunderte, er lebt in Ficins Gastmahl, er lebt in Michelangelos Gedichten wie in Winckelmanns Kunstreligion, und auch für Leibniz ist es die Ordnung, von welcher alle Schönheit herkommt, die Bewegung nach Maß und Regel. Aber nun ist die wichtigste Frage: In welcher Art des Beisammenseins stellt sich dieser Logos dar? Ordnung, Maß und Regel soll herrschen; welche Gestalt nimmt nun diese allgemeine Bestimmung im einzelnen Fall an; welchen bestimmten Regeln muß die Kirche, der Brunnen, das Porträt, das Lied entsprechen, um ein Kunstwerk zu sein? Denken wir einmal an die Geschichte der Mathematik, so finden wir keineswegs von allem Anfang an dieselbe Ansicht, wie weit in den einzelnen Zahl- und Raumgebilden der Logos noch erkennbar ist. War es zuerst nur der Kreis, der als vollgültige Kurve anerkannt wurde und das Muster vollkommener Bewegung bildete, während alle anderen Kurven den Makel der Unvollkommenheit, des nicht vom Logos Bestimmten und Bestimmbaren an sich trugen, so treten doch bald auch die Kegelschnitte in den Bereich des Logos ein. Aber noch ein Mathematiker wie Descartes schließt die transzendenten Kurven aus seiner analytischen Geometrie aus, weil er sie noch nicht durch die reine Zahlbeziehung bestimmen kann, bis in dem neuen Maßprinzip des Differentials für jede Form mathematisch erfaßbarer Beziehungen die Möglichkeit einheitlichen Maßes gegeben ist. Oder man denke daran, wie Euklid die irrationalen Verhältnisse noch nicht im Bereich der reinen Zahlbeziehungen anerkennt; sie heißen irrational, weil sie der *Ratio* widersprechen, bis die *Ratio* sich auch in der Irrationalzahl durchsetzt, ja darüber hinaus in so verdächtigen Bildungen, wie es die imaginäre und komplexe Zahl zunächst sein mußte. So hatte sich also in der Mathematik die reine Synthesis der Zahlfunktion in ihrer ganzen Tiefe erst gegen verengende Festsetzungen durchzusetzen. Ganz ähnlich folgen sich auch in der Geschichte der Kunsttheorie und Kunstbeurteilung immer neue Formulierungen, in denen versucht wird, den großen Grundgedanken der Einheit im Mannigfaltigen in konkreteren Forderungen und Regeln auszusprechen. Mögen aber diese Regeln in noch so vielen Fällen ein treffender Ausdruck des grundlegenden Prinzips zu sein scheinen, so kommt doch immer wieder ein neues vollgültiges Kunstwerk in die Quere, das die Regel Lügen straft und allein durch sein Dasein zu einer Abänderung, Erweiterung, Vertiefung der Regel zwingt. So wird jede konkrete Regel eingeschränkt auf einen besonderen Stilzusammenhang, für den sie als hinlänglicher Aus-

Digitized by Google

druck der künstlerischen Synthesis gelten mag, wenn sie nur den unberechtigten Anspruch aufgibt, für jedes Kunstwerk schlechthin konstitutiv zu sein. Eine solche Geschichte der Einseitigkeiten in ihrer Selbstüberwindung, das wäre eine wahrhaft philosophische Geschichte aller Kunsturteile und Kunstforderungen, die jemals aufgestellt worden sind im Wandel der Zeiten und Stile. Eine solche Art geschichtlicher Darstellung würde die Anwendung des für die Geschichte aller philosophischen Probleme gebotenen Verfahrens auf das Gebiet der Kunst bedeuten, und vielleicht dürfte es einmal möglich sein, alle die Einzelreihen zusammenzufassen und in methodischer Weise, nicht mit wilden nichts beweisenden Analogien und biologischen Bildern die Entwicklung der Kultur zu verfolgen und jeweils einen Zusammenhang zu finden zwischen den Beschränkungen, die zu einer bestimmten Zeit der wissenschaftliche Logos, die künstlerische Synthesis und die Autonomie der Persönlichkeit erfahren. Ohne eine solche umfassende Betrachtung ließe sich auch eine Geschichte der Kunsturteile schwer schreiben. Hier aber muß es genügen, auf jenen größeren Zusammenhang wenigstens hingewiesen zu haben und sich auf das Gebiet der Kunst selbst zu beschränken. Ja, bei der selbstgewollten Ausschließlichkeit, mit der Fiedler nur Architektur, Plastik und Malerei in den Bereich seiner Untersuchung zieht, wird hier nicht von der Musik zu reden sein mit ihrer immer tiefer gefaßten Harmonie, die sich schließlich in der Bewegung der Dissonanzen selbst offenbart, auch nicht von der Dichtung und all dem Streit über die Gesetze des Rhythmus, die verschiedenen Einheiten des Raumes, der Zeit, der Handlung, die Forderungen des Natürlichen, der Deutlichkeit der Motive, der Abgeschlossenheit der Handlung, sondern hier soll nur das Urteil über die Trivialität der gotischen Baukunst verstanden werden.

Um nun kurz die ganze Art der Unterschiede in der Auffassung von dem Verhältnis der Einheit und des Mannigfaltigen zu kennzeichnen, sei auf Simmels »Rembrandt« hingewiesen, denn da tritt in aller Deutlichkeit an dem geschichtlichen Beispiel der italienischen Renaissance und Rembrandts der große Gegensatz zutage: auf der einen Seite eine Einheitsforderung, die am Äußerlichen haften bleibt, indem sie die Erfüllung eines Schemas der Gruppensymmetrie, des Dreiecks, der Pyramide, des Kontraposts verlangt; auf der anderen Seite die jenseits aller dieser Formeln liegende Einheit eines Bildes von Rembrandt. Um jedes Mißverständnis auszuschließen, sei ausdrücklich bemerkt, daß die Bezeichnung eines solchen geometrischen Schemas als Veräußerlichung des Gedankens der Einheit keineswegs einen Tadel etwa für ein Gemälde Lionardos bedeuten kann, in dem solch ein Schema angewandt ist; als unzulänglich müßte nur ein Kunst-

Digitized by Google

urteil bezeichnet werden, das solch ein Schema als schlechthin notwendig für jedes künstlerische Gemälde fordert, aber freilich durch die Tatsache »Rembrandt« ohne weiteres Lügen gestraft wird. Übrigens wurden Renaissance und Rembrandt hier nur als zwei Punkte zur Bestimmung der ganzen Richtung angeführt, in der sich mit einer Unzahl von Zwischenstufen in unterschiedlicher Komplizierung auch die Urteile über die Einheit und Harmonie der Baukunst bewegen. Es wurde oben schon die Definition Albertis angeführt, die gewiß weit und umfassend ist; und doch zeigt auch Alberti eine gewisse Einschränkung, wenn ihm die Schönheit eine »gewisse Übereinstimmung und ein Zusammenklang der Teile zu einem Ganzen gemäß einer bestimmten Zahl, Proportionalität und Ordnung« ist.

An Versuchen, solche festen Zahlen zu finden, hat es nicht gefehlt. Bei einem Überblick etwa über die Formeln der Bautheoretiker des französischen Klassizismus (siehe A. E. Brinckmann, »Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern« S. 267 ff., 287—290) zeigen sich die verschiedensten Ansätze: man sucht etwa die Proportionen des Bauwerks in einfachen Zahlen festzulegen und bezeichnet die ganz einfachen Verhältnisse wie $^1/_2$, $^1/_3$ und $^1/_4$ als die grundlegende Ursache der Schönheit. Wenn sich aber mit diesen allzu einfachen Verhältnissen nicht auskommen läßt, dann sucht man doch alle Proportionen auf die mathematischen Verhältnisse der arithmetischen, geometrischen und harmonischen Progression zurückzuführen, oder man verlangt zum mindesten volle Kommensurabilität und Durchführung eines einheitlichen Grundmaßes, ganz entsprechend der einstigen Verbannung des Irrationalen aus der Zahlenlehre, und wenn dann das Ewige der künstlerischen Harmonie verstanden werden soll, so leistet das nur die metaphysische Überzeugung, daß Gott, *éternellement et nécessairement Géomètre,* diese einzelnen bestimmten Proportionen der Seele eingefügt hat. Die gotische Baukunst ist dagegen unklar, inkommensurabel in ihren Baugliedern, und wir verstehen, wie sie aus solchen Prinzipien heraus abgelehnt werden muß. Fiedler jedoch hat die Gotik nicht aus diesen Gründen verworfen. In der ganzen Proportionslehre sieht er nur ein Hilfsmittel von untergeordnetem Wert; sie ist ihm sehr begreiflich aus dem Bestreben, durch Methode und gesicherte Überlieferung das mangelnde Genie zu ersetzen, aber sie hat keine eigene schöpferische Bedeutung (II, 124, 126).

Ein zweiter Weg wäre es, auf die Linie als das Element bildender Kunst zurückzugehen und den Logos im Mannigfaltigen an der konkreten Gestaltung der Linie zu verfolgen. Da wiederholt sich nun das Schauspiel derselben einseitigen Forderungen. Die Einheit der Harmonie, die Gesetzlichkeit in der Abfolge der Punkte wird gedeutet

Digitized by Google

als sanfter Schwung, Vermeidung der Ecken, Leidenschaftslosigkeit, wie die Harmonie der Persönlichkeit auch nur allzuleicht mißdeutet wird als harmloses Gemüt und weiches Herz. Für Hogarth beruht alle Schönheit auf der Schlangenlinie, weil nur sie Mannigfaltigkeit, Gleichförmigkeit, Verwicklung und Größe vereinige. Winckelmanns Schönheitslinie ist elliptisch, denn »die Form der wahren Schönheit hat nicht unterbrochene Teile«, und Schiller zeichnet im Kallias in lehrhafter Deutlichkeit eine Schlangenlinie und eine entsprechende eckige, gebrochene Linie untereinander. Die Schlangenlinie ist schön, weil sich ihre Richtungsänderung kontinuierlich vollzieht, so daß die ganze Linie sich in Freiheit zu bewegen scheint, während die eckige, gebrochene Linie nicht schön ist, da die Änderung in der Richtung ihrer Teile eine Wirkung äußerer Gewalt zu sein scheint. Doch auch die eckige Linie, wäre dagegen zu sagen, kann das Gesetz der abrupten Richtungsänderungen in sich tragen und einen Organismus bilden, in dem nicht nur äußerlich Teil an Teil gefügt ist. Ein Bautheoretiker wie Viel in seinen »*Principes de l'ordonnance et de la construction des bâtiments*« 1797—1812 stellt das in Abrede (Brinckmann a. a. O. S. 268) und bekämpft damit die Gotik. Die Gotik ist voller Ecken, keine Kurve schwingt sich aus, sondern alle Linien sind gebrochen. Statt eines Kunstwerks liegt darum nur ein Zusammenfügen von Teil an Teil vor, es fehlt die Gesamtvorstellung. Ganz genau denselben großen Vorwurf erhebt auch Fiedler. Der Aufbau eines gotischen Domes beruht in allen Einzelheiten ganz und gar auf dem neuen Prinzip des Spitzbogens, der Spitzbogen bedeutet aber eine Zerstörung der Einheit, weil er aus dem kontinuierlichen Bogen, in dem die raumgestaltenden Kurven harmonisch von einer Seite zur gegenüberliegenden Seite laufen, ein bald größeres bald kleineres Mittelstück ausschneidet und rücksichtslos die beiden übrig bleibenden Endstücke in einem Winkel aneinanderstoßen läßt. Ganz wie Viel das äußerliche Zusammenfügen von Teil zu Teil als Fehler gerügt hatte, so sieht auch Fiedler darin das Fehlen einer einheitlichen Gesamtanschauung und die Einwirkung eines äußeren Zwanges. Dieses fremde Gesetz ist aber einzig und allein der konstruktive Zwang. Daß alle Baukunst auf konstruktiven Gesetzen fußen muß und bedingt ist durch den Wandel des Materials und der Zwecke, das weiß Fiedler wohl. Das konstruktive Gerippe soll auch beileibe nicht verdeckt oder äußerlich veredelt werden, aber die konstruktive Bedingtheit als zwangsmäßige Bedingtheit soll verschwinden; die Gestalt soll, um mit Schiller zu reden, ihrer zufälligen Bestimmungen entkleidet werden und den Charakter der inneren Notwendigkeit erhalten. Das Konstruktive darf ja immer nur Vorbedingung sein, es kann nie aus sich heraus

Digitized by Google

erklären, warum etwa die klassische Baukunst Griechenlands, in der diese innere Notwendigkeit vollkommen erreicht ist, aus der unendlich vielfältigen Möglichkeit anderer Ausbildung gerade zu ihrer eigentümlichen Gestaltung gekommen ist. Den Architekten der Römer und ebenso der Renaissance spricht Fiedler ein solches Gestalten aus innerer Notwendigkeit schlechtweg ab; ihr ganzes Tun erschöpft sich im Konstruieren und im Kombinieren mit fertigen, erstarrten Formelementen.

Nur der romanische Stil des Mittelalters arbeitet an einer selbständigen künstlerischen Aufgabe, indem er die künstlerische Gestaltung des gewölbten Raumabschlusses in Angriff nimmt. Bogen und Gewölbe treten nicht einfach als neue Teile zu den Teilen eines anderweitig schon ausgebildeten Bausystems hinzu in rein konstruktiver Kombination, sondern es steigt die Raumeshülle als eine einheitlich in sich zusammenhängende vom Boden auf und bildet eine Wölbung ohne jeden gewaltsamen Bruch. So sieht Fiedler in der romanischen Baukunst zum ersten Male seit den Zeiten der griechischen Tempel und, bis zum heutigen Tag wenigstens, auch zum letzten Male die Anzeichen einer selbständigen künstlerischen Entwicklung, die nur allzufrüh unterbrochen wurde durch die Gotik, in der die Einheit und Harmonie gestört ist, weil die Kontinuität im Spitzbogen zerschnitten ist. Und aus welchem Grund wurde der Bogen zerschnitten? Fiedler vermag in dieser Disharmonie nicht eine tiefere, im Ganzen liegende Harmonie zu erkennen, er sieht nur einen konstruktiven Übermut darin. Aus der Unmöglichkeit, mittels des aus dem Halbkreis konstruierten Bogens und Gewölbes Räume von jeder beliebigen Ausdehnung und auch unregelmäßigem Grundriß in gleicher Scheitelhöhe zu überspannen, half man sich durch den recht sinnreichen, aber rein praktischen Einfall, aus dem Bogen beliebige Mittelstücke auszuschneiden und die verbleibenden Endstücke willkürlich zusammenzufügen. Man suchte also nicht im Kampfe mit dem praktischen Bedürfnis nach einem reineren und höheren Formenausdruck, vielmehr nahm man keinen Anstand, um der erfinderischen Lösung eines praktischen Problems willen die Form zu verstümmeln und somit auf einen künstlerischen Fortschritt von vornherein zu verzichten in immer steigendem konstruktivem Übermut. (Ganz ähnlich verurteilt die gotische Architektur auch G. Semper, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten 1861/63, I, 508 f.)

So ist es nicht verwunderlich, wenn Fiedler auch in der Barockarchitektur keinen neuen künstlerischen Gedanken findet: auch hier sieht er nur Verwirrung, Zerrissenheit, Äußerlichkeit, Mangel an künstlerischem Ernst, weil er nach seinen der Gotik gegenüber schon zum


Digitized by Google

Ausdruck gebrachten Grundsätzen einen Mangel an künstlerischer Einheit sehen muß. In diesem ganzen Zusammenhang verstehen wir nun aber die Formel, mit der sein Freund Adolf Hildebrand in seinem »Problem der Form« die Barockskulptur verurteilt, indem die Forderung der Einheit sich verengt zum einheitlichen Sehakt, einheitlichen Blickpunkt und einheitlichen optisch-physiologischen Raum. Mit dem ganzen Reichtum der persönlichen Erfahrung, wie sie der selbst schöpferisch wirkende Bildhauer besitzt, kämpft Hildebrand nicht nur mit dem Meißel, sondern auch mit der Feder für die vollste Objektivität der Kunst und widerlegt so mit seiner Persönlichkeit aufs neue das Gerede von dem unheilbaren Zwiespalt zwischen Selbstbesinnung und Kunstschaffen. Die Kunst ist ihm ein ernstes Ringen so gut wie die Erforschung der Natur durch die Wissenschaft. Freilich hat die Kunst ihre eigenen Gesetze; sie kann auch eine Art Naturforschung genannt werden, sie hat aber über die Naturerforschung hinaus doch ein eigenes Problem zu lösen: das Problem des Architektonischen, den Aufbau eines Formganzen, wodurch erst aus der künstlerischen Naturerforschung ein höheres Kunstwerk wird. Wenn nun im höheren Kunstwerk mehr liegt als nur künstlerische Naturerforschung, so scheint freilich eben in diesem Mehr eine rein subjektive Willkür walten zu dürfen, indem die Form bestimmt wird durch die ungebunden sich aussprechende Persönlichkeit. Aber nur wer Persönlichkeit, Freiheit, Anarchismus für gleichbedeutend zu halten geneigt ist, kann solch einen Schluß ziehen. Das Persönliche spielt in der wahren Kunst nur insofern eine Rolle, als es »objektiver Natur ist und in ein allgemeines künstlerisches Gesetz ausmündet«. Dieses allgemeine künstlerische Gesetz kann jedenfalls nicht Knechtschaft und Tod bedeuten. Freilich spottet ein Vers über die Künstler, die kein liebes Gesicht mehr meißeln, sondern nur noch Raumproblemverwalter seien. Aber es soll ja eben gar nichts Fremdes, kein außerhalb der Kunst liegendes Problem verwaltet werden, sondern die ureigene Aufgabe der Kunst selbst. Gerade eigene Tätigkeit ist alles; das Architektonische, die künstlerische Einheit ist immer Ausdruck und Niederschlag einer bestimmten geistigen Tätigkeit, die unter Überwindung der »Daseinsform« immer neu die Einheit schaffen muß, nicht um ein fremdes Gesetz zu verwalten, sondern sich selbst rein auszusprechen. Darum kann es auch nie genügen, »feststehende Einzelproportionen« bloß zu »addieren«, sondern »die notwendigen Proportionen müssen aus der Gesamtheit des Kunstwerks stets neu geschaffen werden und neu resultieren«, die künstlerische Einheit, die durch das Problem des Architektonischen gefordert ist, kann nie aus ursprünglich selbständigen, sich fremden Teilen, aus beziehungslosen Atomen entstehen, sie muß von allem Ursprung an

Digitized by Google

im Werden der Teile selbst sich schon wirksam erweisen, nach dem echt philosophischen Verhältnis der Korrelation von Mannigfaltigem und Einheit. Damit ist auch grundsätzlich die volle Freiheit gegenüber aller Naturerforschung gewonnen, da jetzt auch der entfernteste Verdacht schwinden muß, als ob der Kunst durch die Forderung der Gesetzmäßigkeit ein Verzicht auf ihre eigengesetzliche Freiheit zugemutet würde, als ob sie etwa aus der Hand der Naturwissenschaft feste Proportionen, bestimmte Farben als die richtigen, bindenden entgegennehmen müßte. Das feste Gesetz der künstlerischen Einheit bedeutet gerade die Befreiung von dieser Bindung, bedeutet die Gewähr einer durchgehenden Formung aus dem jedem einzelnen Kunstwerk immanenten Gesetz seiner künstlerischen Einheit, das selbst wiederum nur ein Ausdruck der Persönlichkeit des schaffenden Künstlers ist. Darum führt uns das ganze Problem des Architektonischen letzten Endes auf den schaffenden Künstler gerade im Prozeß des Schaffens selbst, und dieser Prozeß gewinnt dann einen tieferen Sinn, er ist mehr als nur eine für sich genommen bedeutungslose Vorbereitung. Wir verstehen nun auch Hildebrands Forderung an den Plastiker, selbst mit dem Meißel in der Hand das Werk zu erarbeiten, nach dem unvergleichlichen Vorbild Michelangelos, dessen Sklaven in ihrem noch nicht vom Meißel aus dem Stein befreiten Zustand wie auch die Pietà Rondanini mit der schon begonnenen, von dem Sterbenden aber nicht mehr durchgeführten Kompositionsänderung vielleicht am tiefsten uns des Künstlers Geist in währender Bewegung erschließen. Es ist bezeichnend, wie Fechner in seiner »Vorschule« jeden ästhetischen Wert des künstlerischen Prozesses leugnen muß. Die Kunst hat Lust zu erzeugen; wie sie das angreift, ist ihre Sache, wenn nur das Ergebnis, das herausspringt, den Zweck erfüllt.

Hildebrand ist Bildhauer, und als solcher hat er es mit räumlicher Gestaltung zu tun. Darum beschränkt er sich auch in seinen theoretischen Ausführungen auf den Nachweis, wie beim bildenden Künstler im Raum die künstlerische Einheit ihrer Verwirklichung entgegengeführt wird. Diese Beschränkung auf sein eigenstes Gebiet ist gewiß sein gutes Recht; weil ihm aber das Problem der räumlichen Einheit nicht mehr als der Ausdruck des höheren Gesetzes der künstlerischen Einheit überhaupt erscheint, als Spezialfall der allgemeinen Forderung des durchgehenden Bezogenseins einer Mannigfaltigkeit auf die Einheit des ästhetischen Bewußtseins, deswegen kann sich ihm der Gesichtspunkt der Einheit der Form verengen zu der Forderung der Einheitlichkeit des Kunstwerks in einem einzigen Zeitpunkt für das auf einen einzelnen bestimmten Raumpunkt festgelegte Auge des Beschauers. Das Problem der Form wird damit zum Problem des

Digitized by Google

einheitlichen Fernbildes, die Einheit künstlerischen Schauens zum einheitlichen Sehakt in einer festen optisch-physiologischen Beziehung zwischen der Netzhaut des Auges und dem beleuchteten Stein, die ästhetische Verknüpfung des Mannigfaltigen zur künstlerischen Einheit verengt sich zu einer konstruktiven Beziehung im Raum-Zeitkoordinatensystem. Die Harmonie wird zur bewegungslosen Ruhe. Denn quälend soll ja der Zwang einer Statue wirken, die kein einheitliches, von einem Punkt aus erschöpfend zu erfassendes Fernbild bietet, sondern den Beschauer zwingt, im Kreise herumzugehen. Alle Barockskulptur ist damit gerichtet und besteht doch als künstlerische Tatsache. Übrigens ist unser künstlerisches Erfassen sonst auch in keiner Weise an diese ruhende Einheit gebunden. So durchschreiten wir den Komplex der Räumlichkeiten eines Palastes oder wir wandern durch die Räume, die von den Plätzen und Straßen einer Stadt gebildet werden, und gewinnen so einen einheitlichen Eindruck der ganzen räumlichen Komposition dieses Palastes und dieser Stadt, ohne doch diese Komposition gleichzeitig von einem Punkt aus mit dem Blick umfassen zu können. Unsere heutige Stadtbaukunst rechnet jedenfalls mit einer solchen Raumerfassung (vgl. A. E. Brinckmann, Stadtbaukunst 1920). Selbstverständlich ist damit nicht das Geringste gegen den Künstler Hildebrand gesagt; es ist nur unmöglich, mit den Forderungen, die er an Statue und Relief stellt, dem Reichtum tatsächlicher Kunstübung gerecht zu werden, weil diese Forderungen eben eine methodisch unzulässige Beschränkung, gleichsam Verdinglichung des Urgesetzes der künstlerischen Einheit darstellen. Das einseitige Hervortreten des physiologischen Raumes zur Lösung des Formproblems ist aber bei Hildebrand in seiner Theorie noch von einer durchgehenden Bindung der Kunst an die Normen des naturwissenschaftlichen Gegenstandes begleitet. Die ursprüngliche Forderung, daß die notwendigen Proportionen aus der Gesamtheit des Kunstwerks stets neu geschaffen werden müssen, findet jetzt ihre Grenze an den normalen Proportionen der biologischen Individuen und der »realen räumlichen Natur«, und als Ziel erscheint es, »ein wahrhaft lebendiges Bild der realen räumlichen Natur zu erhalten«, durch das »Reinigungsystem« der Kunst, die es versteht, »durch Konzentration und Zusammenfassung die zerstreuten Anregungen der Natur zu übertreffen« und »unser Verhältnis zur Natur zu bereichern, indem sie die Daseinsform in Situationen bringt, die ihr neue normale Wirkungsakzente verleihen«. Die Kunst läßt sich aber tatsächlich nicht an normale naturgegebene Wirkungsakzente fesseln. Freilich, nicht in geflissentlicher Übertretung biologischer Proportionen erweist sich die Kunst als eigene Leistung; aber ebensowenig ist sie an diese Porportionen gekettet oder an die Bewe-

Digitized by Google

gungsmöglichkeiten des wirklichen Raumes gebunden: Dürers Hieronymus im Gehäuse, so hat man bemerkt, könnte gar nicht von seinem Sitz aufstehen, ohne die Decke zu durchschlagen, sowenig es den Personen von Lionardos Abendmahl möglich wäre, vor ihren Tellern Platz zum Sitzen und Essen zu finden. Die einzelnen Proportionen und die einzelne Raumgestaltung müssen also jedesmal aus der geistigen Einheit des Kunstwerks neu hervorgebracht werden. Wo aber diese Bestimmung der Teile aus dem Ganzen ersetzt wird durch ein Zusammenfügen fertig gegebener Teile, da leidet die künstlerische Einheit, und es wird als Maßstab künstlerischer Tiefe genommen werden können, wie tief diese Einheit aufgefaßt wird. Wenn dabei hier nicht nur Fiedlers gedruckte Schriften betrachtet werden, sondern der Blick sich auch auf den Kreis von Künstlern richtet, in denen Fiedler das, was er mit Worten auszudrücken suchte, verwirklicht sah, so rechtfertigt sich dieses Verfahren von selbst bei einem Mann, der selbst nur Wegbereiter für die Kunst sein wollte und in selbstlosester Förderung der Künstler eine Lebensaufgabe sah.

Am deutlichsten prägt sich dieses persönliche Verhältnis Fiedlers zu den Künstlern in seinen Beziehungen zu Hans von Marées aus, wie sie in dem langen Nachruf Fiedlers nach dem Tode Marées' ihren Niederschlag gefunden haben (I, 371—462) und von Meier-Gräfe in seiner trefflichen Monographie »Hans von Marées« 1909/10 ausführlich dargestellt worden sind. Hier im vorliegenden Zusammenhang kann es sich freilich nicht darum handeln, zu beurteilen, wie weit Meier-Gräfe recht hat, wenn er diesem Nachruf den Vorwurf macht, fälschlicherweise sei Marées durch ihn in eine trübe sentimentale Atmosphäre gerückt worden als ein Künstler mit glänzendem Anfang und tragischem Schiffbruch, mit viel Wollen, doch ohne Vollbringen. Hier kann nur in aller Kürze versucht werden, die Richtung, in der Marées künstlerische Einheit suchte, zu bestimmen, ohne zu entscheiden, ob er sein Ziel erreicht hat oder, wie Fiedler urteilt, an dem Bemühen, in unermüdlichen Überarbeitungen die Illusion des Lebens zu erreichen, scheiterte. Diese eigentümliche Richtung wird am ehesten deutlich werden, wenn man sie anderen Auffassungsarten gegenüberstellt.

Man nehme etwa Feuerbach und vergegenwärtige sich an einigen Tatsachen seine Art. Je größer und figurenreicher seine Bilder sind, desto mehr führen ihre einzelnen Teile ein Sonderleben für sich, sie sind nicht aus dem Ganzen und für das Ganze geboren. Darum kann es auch geschehen, daß eine Gestalt unverändert auf mehreren Bildern erscheint. Von den »balgenden Buben« 1859 zieht einer am Zipfel eines Tuchs; derselbe wirft, ohne auch nur einen Muskel zu verändern, bei den »Boccia spielenden Kindern« 1872 eine Kugel, um zum dritten-

Digitized by Google

mal in derselben Funktion wie mechanisch übertragen auf dem »Urteil des Paris« 1870 aufzutauchen. Die verschiedenen Fassungen der »Flucht der Medea« und des »Gastmahl des Plato« bedeuten ein Herumschieben der Gruppen und Personen, wie wenn es sich um Theaterfiguren handeln würde. Die Abhängigkeit Feuerbachs vom Modell ist bekannt. Für ihn bestehen die Einzelgestalten von Anfang an als eine Art von Dingen an sich. Alle Beziehungen zueinander, zum Raum, zum Bildganzen sind ihnen etwas Äußerliches, Zufälliges, das zur gegebenen Substanz hinzukommt. Feuerbach selbst schreibt von seiner Arbeit an der zweiten Fassung des Gastmahls: »Die Photographie (nämlich der ersten Fassung) ist ein herrliches Knochengerüst in mathematischer Richtigkeit und ich kann im übrigen Geist und Phantasie frei walten lassen.« Vollends deutlich würde dieses ganze Verfahren bei einer Analyse so figurenreicher Bilder wie des Titanensturzes und der Amazonenschlacht; hier aber kann es genügen, darauf hingewiesen zu haben, wie Feuerbach immer in Gefahr schwebt, anstatt künstlerischer Einheit ein umständlich geordnetes Aggregat schöner Einzelgestalten zu geben. Die Teile gehen dem Ganzen voraus, und das verzeihen wir dem Künstler nicht, jedenfalls weniger als die lebensgefährlichen Knochenbrüche, die Feuerbach anderen vorwirft.

Keine Rede mehr ist von einem solchen Kleben am Modell bei Böcklin. So unendlich reich auch seine Naturstudien waren, so führten doch gerade sie ihn über die Abhängigkeit hinaus zu einer freien Beherrschung der Natur und ihrer Formensprache. Das Bild entstand immer einheitlich als Ganzes in voller geistiger Freiheit. Und doch geht durch viele seiner Bilder ein innerer Widerspruch, die Einheit ist im Bilde nicht rein zum Ausdruck gebracht. Der Kürze halber sei etwa auf das Urteil hingewiesen, das Fritz Burger »Cézanne und Hodler« 3. A., 1919, S. 41 f. über ein Bild wie die »Flora, Blumen erweckend« fällt. Die Idee, aus der das Bild entsprungen ist, hat nicht soweit künstlerische Gestalt gewonnen, daß sie den ganzen Bildaufbau bestimmen würde. Der Frühling wird wohl in einer das Erwachen symbolisierenden Handlung illustriert, das Erwachen ist aber nur durch die Mimik der Kinder gegeben, durch blühende Blumen und blühende Zweige, die durch Harfenmusik erweckt werden. Der Frühling drückt sich aber keineswegs im Rhythmus der Kurven, im Aufbau der Flächen, in der Komposition der Farben aus, vielmehr zerstört schon allein die plumpe Harfe jeden Bildzusammenhang. Oder man denke an das bekannte Bild »*Vita somnium breve*«: auch hier spielt sich ein allegorisches Ereignis vor uns ab, ohne daß der sinnliche Zusammenhang selbst zum Ereignis würde.

Jede solche Diskrepanz zwischen mimischem Ausdruck und Bild-

Digitized by Google

gestaltung, zwischen Gedanke und Aufbau ist gewiß bei Marées überwunden, die Handlung wird allein durch die Bildidee bestimmt, jede Bewegung hat ihren schlechthin notwendigen Ursprung und Sinn in der Gesamtheit der räumlichen Beziehungen des Bildganzen. Aber sofort erleidet diese Freiheit bei Marées wieder eine Beschränkung durch die völlige Festlegung auf das Ideal räumlicher Klarheit. Der dreidimensionale Raum soll dargestellt werden in augenfälliger Entfaltung und der rein stoffliche Unterschied von Körper und Raum spielt eine ausschlaggebende Rolle (siehe F. Burger, a. a. O. S. 63). Die Kunst scheint ihre Objektivität erst dann zu finden, wenn sie es unternimmt, ein klares System objektiver Raumbeziehungen zu entwickeln; diesem Raumsystem als einem Selbstzweck dient alles in letzter Linie, und die menschliche Gestalt ist nur dazu da, mit der Stellung ihrer Glieder und der Bewegung eines jeden Muskels ruhige Raumordnungen zur Anschauung zu bringen. Dieses Ziel eines Marées weist wohl in dieselbe Richtung, wie die theoretischen Ausführungen Hildebrands über den Raum, und ist in gewissem Sinn sicherlich auch mit einem Zuge, der in Fiedlers Kunsttheorie liegt, verwandt, insofern nämlich für Fiedler die Objektivität der Kunst sich in eigentümlicher Weise verschiebt. War zunächst der Kunst eine eben so echte Objektivität wie dem wissenschaftlichen Erkennen zugewiesen worden, so wird nun die Kunst selbst zu einer Erkenntnisart gemacht, die freilich von der Wissenschaft zu unterscheiden ist und zwar als höhere Erkenntnis, die die Wissenschaft ergänzt und übertrifft, bei aller solcher Wertsteigerung aber gerade dadurch auf die Ebene der Wissenschaft gebannt ist. Doch damit ist hier schon zu weit vorausgegriffen. Jedenfalls aber hat sich aus der wechselnden Bestimmung künstlerischer Einheit und der noch unentschiedenen Frage, wie sich nun in Wahrheit die Kunst zum Raum und zu den Maßen der Naturwissenschaft verhält, die Notwendigkeit ergeben, nicht nur alle Kunst in einer autonomen Synthesis zu begründen, sondern jetzt auch die Eigenart dieser Gesetzlichkeit in ihrem systematischen Zusammenhang mit den andern Bewußtseinsrichtungen zu verfolgen.

Unabweislich drängt sich also die Frage auf nach dem gegenseitigen Verhältnis der Richtungen des Bewußtseins und nach einer tieferen Begründung in einer Bewußtseinstotalität als letzter Bedingung der in sich so verschiedenen Synthesis, die die Welt bei aller Verschiedenheit doch als Einheit der Natur und Kultur erstehen läßt. Auch Fiedler mußte sich darum die Frage einer weiteren Begründung der künstlerischen Gesetzlichkeit vorlegen, ja diese Frage war ihm wichtiger als eine ausführliche Zerlegung der künstlerischen Gesetzlichkeit in einzelne Gesetze. Zugleich läßt aber die Art seiner Beant-

Digitized by Google

wortung dieser in die letzten Tiefen philosophischer Begründung führenden Frage in den ureigenen Gang seiner Gedanken ein geschichtlich bedingtes Moment eintreten. Erstrecken sich doch notwendig diese letzten Fragen gleichzeitig auch auf die Begründung der Objektivität der Naturwissenschaft; Fiedler ist aber nicht ein selbständiger Erkenntnistheoretiker der Mathematik und Physik mit ihren Axiomen und Gesetzen, deren Begründung er vielmehr als etwas Fertiges aus der Philosophie herübernimmt, die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wieder zu eigener Kraft erwacht ist in der Rückkehr zu der großen Wahrheit der schon von Kant vollzogenen Kopernikanischen Drehung. Auf diese Leistung der Philosophie weist er immer mit ganz besonderer Wärme hin, voll Dankbarkeit für die innere Befreiung und voll stolzen Bewußtseins der erreichten geistigen Höhe der neuen Zeit. Wie er sich aber allem naturwissenschaftlichen Dogmatismus gegenüber freudig auf den Boden der neuen philosophischen Einsicht stellt, so wirken sich freilich auch die Grenzen und Einseitigkeiten dieser damaligen philosophischen Erkenntnis mit zwingender Notwendigkeit in Fiedlers Begründung der Kunst aus. Fiedler beruft sich auf Kant. Kant selbst bedeutet aber eine ganze Geschichte; jede Zeit hat ihren eigenen Kant gehabt. Daß es nun nicht die Systematik der »Kritik der Urteilskraft« ist, auf der er weiter baut und die ihm vor Augen steht, wenn er Kants unvergängliche Leistung preist, davon war schon die Rede. Freilich darf man dabei nicht außer acht lassen, wie mit den Einzelbestimmungen, die in der »Kr. d. U.« für die Kunst gewonnen werden, Fiedler ganz übereinstimmt. Mit Wohlgefallen soll Kunst überhaupt nichts zu tun haben, weil sie sich sonst in Willkür auflösen müßte; gerade diese Objektivität findet aber ihren Ausdruck in Kants Bestimmung des Schönen als des Gegenstands eines allgemeinen und zugleich notwendigen Wohlgefallens gegenüber dem Angenehmen, das nur die Sinne reizt. Daß dieses allgemeine Gefallen doch nicht auf begrifflicher Erkenntnis beruhe und auch frei von allem praktischen Interesse bleibe, das ist ja auch der Grundgedanke Fiedlers, und wenn er in jedem Kunstwerk ein organisches Ganzes sieht, so ist das eben Kants Zweckmäßigkeit ohne Zweck. Doch das sind alles Bestimmungen, die in irgend einer Formulierung so ziemlich zum eisernen Bestand aller Ästhetik seit Kant gehören, so daß von Philosophen und Psychologen bei ästhetischen Fragen nicht leicht verfehlt wird, anerkennend Kants zu gedenken. Allerdings wird dann desto mehr bedauert, wie solche genialen Erkenntnisse in ein ihnen ganz fremdes Begriffssystem eingeschnürt worden seien. Dieser innere Riß, der angeblich die ganze »Kr. d. U.« durchzieht, verschwindet aber bei einer tieferen Betrachtung (siehe E. Cassirer, Kants Leben und Lehre,

Digitized by Google

1918, S. 324). Nicht die Zergliederung des Phänomens der Lust und Unlust oder die unmittelbare Betrachtung der Kunstwerke, sondern ein Fortschritt in der Kritik der theoretischen Erkenntnis ist es, der zur Kritik der Urteilskraft und den Fragen der Ästhetik führt, ohne daß doch damit die Gesetze des Theoretischen auf die Kunst übertragen werden sollten: vielmehr bestimmt sich die theoretische Erkenntnis selbst ihre Grenze und damit das neue Problem, das jenseits dieser Grenze uns entgegentritt. Fiedler dagegen kommt nicht auf diesem systematischen Weg zu den Problemen der »Kr. d. U.«; darum mußte ihm diese in ihrem ganzen systematischen Bau unverständlich bleiben, wie sie auch dem allgemeinen philosophischen Bewußtsein seiner Zeit ganz unverständlich blieb.

Wenn nun Fiedler in der künstlerischen Tätigkeit ein Erkennen sieht, und zwar ein höheres Erkennen, als der Wissenschaft vergönnt ist, so könnte man zunächst versucht sein, hier an einen Einfluß Schopenhauers zu denken. Hat doch für Schopenhauer der Künstler als Genie alles bloß Persönliche und Praktische überwunden, da sein wahrer Ernst ganz im Objektiven und Theoretischen liegt, so daß er das Wesentliche der Dinge, also die höchsten Wahrheiten aufzufassen und wiederzugeben vermag. Nicht nur die Philosophie, sondern auch die schönen Künste arbeiten deshalb darauf hin, das Problem des Daseins zu lösen, von allem Jagen nach den praktischen Zielen der rastlosen Kultur frei und ledig, während im Kopfe des von seinen Zwecken erfüllten Menschen die Welt sich wie eine schöne Gegend auf einem Schlachtfeldplan ausnimmt. Ganz ebenso hat ja auch Fiedler im Kunstwerk eine Erlösung gesehen aus dem Getriebe menschlicher Zwecke, von denen unaufhaltsam einer zum andern weiter drängt. Ja selbst in Einzelheiten kunstgeschichtlicher Urteile begegnet sich Fiedler mit Schopenhauer, wenn dieser aus ähnlichen Gründen wie Fiedler die Gotik verwirft, weil es ihr an der reinen Rationalität und darum der nötigen künstlerischen Objektivität fehle. Sobald man aber sein Augenmerk auf die systematische Stellung der Kunst im ganzen Aufbau der Schopenhauerschen Metaphysik richtet, führt von diesem System keine Brücke zu Fiedler. Denn so feinfühlige Worte Schopenhauer auch über die Kunst ausgesprochen hat, so dient diese doch als Ganzes genommen einem fremden Zweck, sie bildet das Sprungbrett zum Ding an sich, sie ist höchste Objektivität, weil sie die Erkenntnis eines metaphysischen Seins vermittelt und durch die Erkenntnis dieses metaphysischen Willens uns erlöst. Fiedler dagegen hat jede Einordnung der Kunst in einen Erlösungszusammenhang irgend welcher Art nachdrücklich abgelehnt, und die Erkenntnis, als die ihm die Kunst erscheint, kann jedenfalls nicht in einem Erkennen eines transzendenten

Digitized by Google

Seins bestehen, weil entsprechend dem ganzen erkenntnistheoretischen Ausgangspunkt keinerlei Objektivität einem absoluten Sein verdankt werden kann, sondern alle Objektivität immer in einer autonomen Tätigkeit begründet sein muß. So hat Fiedler auch in der ganzen erkenntnistheoretischen Grundlegung nichts mit Schopenhauer und seiner Kant-Auslegung gemein. Freilich hat auch Fiedler, wie sich noch zeigen wird, keineswegs den erkenntnistheoretischen Zirkel vermieden, für die alle Erfahrung wie alle Kunst begründenden Funktionen eine weitere Grundlage in der psychophysischen Organisation zu suchen; aber die eigentümliche Verquickung von Gehirnphysiologie und Willensmetaphysik, wie sie für Schopenhauer so bezeichnend ist, liegt Fiedler vollkommen fern, so daß von einem wirklich bestimmenden Einfluß Schopenhauers auf Fiedler keine Rede sein kann.

Noch weniger war es möglich, daß die reichlich unklaren Theorien Richard Wagners Fiedler beeinflußten. So sehr er den Künstler Wagner schätzte und unterstützte — Wilhelm Bode[1]) erzählt, daß das Ehepaar Fiedler zu den eifrigsten Musikfreunden und zu den Förderern der Wagnerbühne gehörte — so wenig konnte ihm der Theoretiker etwas sagen, der allen Einzelkünsten die Daseinsberechtigung abgesprochen hatte, um so Plastik und Malerei zu unselbständigen Kulissendiensten zu erniedrigen, der die Kunst als menschenerlösenden Wahn bezeichnete und die Schuld an allem Irrtum über die Welt nur dem Sehen zuschob, das uns fälschlicherweise eine Zerrissenheit vortäusche, nie das wahre Wesen erkennen lasse. Das Wesen selbst aber, wendet Fiedler gerade gegen Wagner ein (II, 398), »ist überhaupt nur eine Voraussetzung, deren Berechtigung nie in der Wirklichkeit bewiesen werden kann; was in das Bewußtsein tritt, ist immer nur eine Erscheinungsform. Der tiefverborgene Irrtum bei Wagner liegt in der Annahme, daß ein Zweck der menschlichen Tätigkeit die Wichtigkeit gäbe, während der ganze Wert doch in der Tätigkeit selbst liegt«. Ebenso wird Schopenhauer ausdrücklich abgelehnt aus erkenntnistheoretischen Gründen (II, 190—209).

In seinem Bemühen, die Kunst in strengstem Sinn als objektiv zu erweisen, und zwar ebenso objektiv wie die Naturwissenschaft, die sich so erfolgreich von allem Zwang der Metaphysik frei gemacht hatte, kann sich Fiedler nicht an Schopenhauer und seine Deutung Kants anschließen, ebensowenig aber an Lotzes Metaphysik (II, 90 f.), er sucht vielmehr Anschluß an die streng wissenschaftliche Richtung eines Helmholtz und Lange. Wie nach F. A. Lange unsere ganze Er-

[1]) Wilhelm Bode, »Dr. Konrad Fiedler«, Separatabdruck ohne Jahreszahl und Druckort.


Digitized by Google

fahrung bedingt ist durch unsere eigentümliche psychophysische Organisation, in welcher Raum und Zeit wie auch der Kausalitätsbegriff wurzeln, während für eine andere Organisation die Welt sich ganz anders ausnehmen mag, so nennt auch Fiedler die Dinge Produkte der menschlich-geistigen Organisation, die eben als solche sinnlich-geistigen Produkte nirgends anders als in den Formen menschlich-geistiger Produktion erfaßt werden können (II, 70/71). Die geistig-körperliche Organisation des Menschen ist das Werkzeug, durch welches aus dem in der Sinnesempfindung empfangenen Stoff das gebildet wird, was für den Menschen die Wirklichkeit ist. Unmöglich ist es dann, die Eigenschaften der Dinge als bestehend auch abgesehen von ihren Wirkungen auf den menschlichen Organismus aufzufassen (II, 193), und es verschwindet jetzt endgültig alle Trennung von Wesen und Erscheinung; denn »in Wahrheit kann die Wirklichkeit ihrem Wesen nach nur eine sein und diese eine ist eben so geartet, daß zu ihrem Wesen notwendig die sinnlich-geistige Organisation des Menschen gehört, daß sie ohne diese letztere nicht nur ihre Erscheinung, sondern auch ihr Wesen verliert, überhaupt zu sein aufhört. Der Mensch kann gar keinen Anspruch auf eine andere Wirklichkeit haben« (II, 202).

Es kann sich hier nun nicht darum handeln, die Unzulänglichkeit einer solchen Lösung des erkenntnistheoretischen Problems ausführlich nachzuweisen. Das ist ja schon oft zur Genüge geschehen; liegt doch auch der Zirkel deutlich genug vor Augen: nicht das Faktum der wissenschaftlichen Erkenntnis und des in dieser liegenden Wahrheitsanspruchs bildet den eindeutigen Ausgangspunkt, nicht ein System von Grundsätzen, von bestimmten Verknüpfungsweisen bildet die letzte Grundlage alles Seins, alles Denkens, aller Naturerkenntnis, sondern Raum, Zeit und Kausalität sollen abgeleitet werden aus der psychophysischen Organisation, von der doch selbst nur auf Grund des ganzen angeblich aus ihr erst abzuleitenden Kategorien-Systems die Rede sein kann, und das Subjekt, dem diese sinnlich-geistige Organisation eignen soll, hat nichts mehr zu tun mit der Subjektivität der transzendentalen Untersuchung, sondern wird zum einzelnen erkennenden Individuum. Nur darum kann es sich im vorliegenden Zusammenhang handeln, die eigentümlichen Auswirkungen einer solchen Erkenntnistheorie auf die Kunsttheorie Fiedlers zu verfolgen und zu zeigen, wie ihm die Begründung der Erkenntnis auf die psychophysische Organisation die Möglichkeit einer Rechtfertigung der Kunst bietet, sich dann aber sofort in ihrer Unzulänglichkeit auch für die Fragen der Kunst bemerkbar macht.

Es ist bezeichnend, wie Helmholtz von seinen Prämissen aus zu-


Digitized by Google

dem Bekenntnis geführt wird, er sehe nicht ein, wie man ein System selbst des extremsten subjektiven Idealismus widerlegen könnte, welches das Leben als Traum betrachten wollte (siehe dazu H. Cohen, Kants Theorie der Erfahrung 2. A., S. 234 f.). In der Tat können weder Helmholtz noch Lange von ihrem Standpunkt aus die Verkehrung des Subjektiven in Willkür und Traum wirklich widerlegen; das wird erst möglich, wenn man in den Formen der Anschauung und des Urteilens nicht mehr Eigenschaften des Organismus sieht. »Wirklich aber sind, sagt Cohen gegen F. A. Lange (a. a. O. S. 410), sie (nämlich die Grundformen des Urteilens) nicht als Eigenschaften unseres Organismus, sondern als Formen der gegebenen Erfahrung, mit deren Aufhebung die Möglichkeit der Erfahrung, die mögliche Erfahrung aufgehoben würde. Darin steckt der Grund von Langes Irrtum, daß er die Apriorität in die psychisch-physische Organisation des Menschen setzt, und nicht die Möglichkeit der Erfahrung als Springpunkt der transzendentalen Untersuchung erkennt.« Nun hat zwar Fiedler allen Idealismus, der die Wirklichkeit als Traum bezeichnen möchte, als methodisch unmöglich abgelehnt; aber die unbegrenzte Subjektivität, die ihm das Dogma von der psychophysischen Organisation an die Hand gab, benützte er gerade für das Problem der Kunst. Wenn das Sein der Natur kein absolutes Sein einer gegebenen Welt ist, sondern erst im Prozeß einer geistigen Tätigkeit auf Grund der psychophysischen Organisation des Individuums entsteht, so ist damit eine Möglichkeit gegeben, die Objektivität der Tätigkeit, die, wie sich gezeigt hat, jeder Kunst zugrunde liegt, der Naturwissenschaft gegenüber aufrecht zu erhalten, indem man auch diese Tätigkeit in der menschlichen Organisation begründet: es handelt sich dann eben um eine neue Organisation oder um eine neue Seite der Organisation, da ja kein Grund vorzuliegen scheint, der die unbegrenzte Annahme solcher neuen Möglichkeiten verbieten könnte (I, 123 f.). Nun liegt uns eine solche Möglichkeit in der Wissenschaft vor; durch sie wird erst die Wirklichkeit hervorgebracht, »und die Form, in der sie entsteht, ist die Sprache, indem der psychophysische Vorgang, an den ihre Entstehung gebunden ist, sich in der Ausdrucksbewegung der Sprache vollendet. Läge in dem menschlichen Organismus die Nötigung, jede erlittene Sinnesempfindung auf Grund dieses Vorgangs ausschließlich zu dieser Form der Wirklichkeit auszubilden, so wäre allerdings die Wirklichkeit der wissenschaftlichen Erkenntnis die einzige, welche überhaupt für den Menschen vorhanden wäre; aber der menschliche Organismus ist tatsächlich mit viel reicheren Fähigkeiten ausgestattet« (I, 126). Wer für die verschiedenen Arten des Seins den letzten Grund in der psychophysischen Organisation zu finden sucht, der wird sich bei einer Einzelausführung bald in die

Digitized by Google

Notwendigkeit versetzt sehen, am konkreten Organismus des Menschen die entsprechenden physiologischen Funktionen aufzuzeigen und die Unterschiede des Seins zu Unterschieden in der Arbeitsweise der verschiedenen Sinnesorgane zu machen, aus deren Tätigkeit alle Gegenständlichkeit entspringt. So tritt an Stelle eines Rückgangs auf die geistigen Funktionen eine Untersuchung der Sinnesorgane, des Sehens, des Hörens, des Sprechens und der in ihnen liegenden Möglichkeiten. Alles Denken aber, wie es sich vollzieht in der gemeinen Erfahrung und im begrifflichen Arbeiten der Wissenschaft, sehen wir an die Sprache gebunden. Ein Versuch, die künstlerische Tätigkeit der wissenschaftlichen Tätigkeit an die Seite zu stellen, muß daher, so scheint es, in erster Linie die Leistung und die Grenze aller menschlichen Sprache als des unumgänglichen Instruments aller Wissenschaft untersuchen. So unterzieht denn auch Fiedler die Sprache einer Kritik in schroffer Gegenüberstellung der Sprache als des bloßen Denkmittels und des sehenden Auges als des Organs bildender Kunst (II, 272 ff.). Wäre die Wissenschaft ein und alles, dann müßte die Sprache das einzige Mittel sein, aus dem Unbestimmten zu fester Gestalt zu kommen. Aber gerade diese letzte Konkretion leistet die Sprache nicht, da sie nur mit Abstraktionen aus dem Reichtum des Lebens verblaßte Inbegriffe von Dingen und Tätigkeiten nach ihrer gemeinsamen Struktur, nie nach ihrem individuellen Sein auszudrücken vermag. In demselben Augenblick, in welchem der Mensch sich der Wirklichkeit, die ihm in jenen reichen aber flüchtigen unbestimmten und unvollendeten Bewußtseinszuständen gegeben ist, in der sprachlichen Form zu bemächtigen meint, entschwindet ihm das, was er erfassen möchte« (I, 196—199). Denn »wir dürfen uns darüber nicht täuschen, daß es ganz außerhalb des Vermögens der Sprache liegt, jene sinnlichen Erscheinungen, auf denen es beruht, daß wir uns einer Wirklichkeit bewußt werden, in ihrem eigenen Stoffe zu einem deutlichen und bestimmten Bewußtseinsinhalt zu erheben ... z. B. eine Farbenempfindung hat als solche mit ihrer sprachlichen Bezeichnung nicht die geringste Verwandtschaft« (I, 202). Wir suchen deshalb nach einer Tätigkeit, die, ohne an die Form der Sprache gebunden zu sein, mit anderen Mitteln über den form- und haltlosen Zustand hinauszukommen vermag, und eine solche Tätigkeit enthüllt sich uns in der Kunst, genauer in der bildenden Kunst, da ja Fiedler in Selbstbeschränkung überall, wo er von künstlerischer Tätigkeit redet, nur die Tätigkeit des bildenden Künstlers verstanden wissen will und eine Einheit der Kunst ablehnt (I, 185).

Fiedler war, wie schon erwähnt, ein eifriger Musikfreund; des weiteren erzählt uns Wilhelm Bode[1]), Fiedler habe auch einmal eine

[1]) Wilhelm Bode, »Dr. Konrad Fiedler«, Separatabdr. ohne Jahreszahl u. Druckort.

Digitized by Google

neue Ausgabe von Goethes Werken vorbereitet. Also war er gewiß allseitig künstlerisch interessiert. Um so bedauerlicher erscheint es, daß er in seinen kunsttheoretischen Untersuchungen so ausschließlich von der bildenden Kunst ausging. Nicht als ob nicht auch die Analyse dieses Gebietes allein zu einer wahren Erkenntnis des Wesens der Kunst führen könnte; wo aber die Untersuchung auf Abwege zu geraten droht, da bietet eine Erweiterung des Tatsachenkreises oft ein wirksames Korrektiv. Nur bei einer solchen einseitigen Einstellung auf die bildende Kunst wurde es möglich, die durch den Ausgang von der psychophysischen Organisation gebotene Unterscheidung der Sprache und des Sehens als der Organe der Wissenschaft und der Kunst durchzuführen, unbekümmert um alle Wortkunst, die erst nachträglich in den Fragmenten dann auch in den Gesichtskreis des Theoretikers rückt. Freilich bleibt bei all dem der große Grundgedanke der Tätigkeit streng gewahrt. Es ist nicht so, daß im Gegensatz zu der schaffenden und umbildenden Tätigkeit des in den Worten der Sprache sich aussprechenden theoretischen Erkennens die Kunst durch das Auge unmittelbar die künstlerische Wirklichkeit erfassen und hinnehmen könnte. Nicht in einer Abwendung von allem Denken und Wissen, nicht in einer Erfassung der Wirklichkeit »in den unmittelbaren Phänomenen des Wahrnehmungs- und Gefühlslebens« (I, 211) kann das Wesen der Kunst bestehen. Am Anfang stehen nicht bestimmte, wirklichkeitserfüllte Empfindungen und Vorstellungen, die sich in mechanischer Zusammensetzung zu Begriffen entwickeln könnten, vielmehr haben wir auf der Seite der sinnlichen Vorstellung, wenn wir sie einmal von aller begrifflichen Bestimmtheit trennen wollen, »keinerlei bestimmten Wert, sondern wechselnde gleichsam fließende Bewußtseinszustände« (I, 218). Diese ganz unbestimmten fließenden Bewußtseinszustände kann man als das Primäre ansetzen, aus dem nun auf doppeltem Weg, durch Auge und Sprache, in Kunst und Wissenschaft Wirklichkeit hervorgebracht wird, als Bestimmung des Unbestimmten. Die eine Richtung ist anerkannt: Bestimmtheit entsteht durch die bestimmende Tätigkeit des Denkens, das damit freilich nie zu einem besonderen geistigen Reich, das etwa dem physischen Reich gegenübertreten würde, führen kann, weil alle solche Trennung die reine Tätigkeit durch ein absolutes Sein verfälschen würde. Daneben darf aber die andere Richtung nicht übersehen werden. Neben dem Weltinhalt, der sich im Denken und durch das Denken entwickelt, geht ein anderer gleichsam nebenher, nämlich die in der Kunst sich entwickelnde Wirklichkeit (vgl. II, 246 f.). Weil aber Fiedler die Struktur des ersten Weltinhalts nicht tief genug erfaßt hat, konnte er auch die Kunst und ihre Stellung zum wissenschaftlichen Weltinhalt nicht hinlänglich er-

Digitized by Google

kennen. Im Prozeß des bestimmenden Denkens sieht er nur die Tätigkeit des Sprechens; weil er aber im Sprechen nicht die zugrunde liegenden synthetischen Funktionen, die Formen der Urteilsbildung, das Setzen logischer Beziehungen, sondern das einzelne Wort als das Wesentliche betrachtet, muß er die ideale Einheit des Bedeutungsinhaltes eines Wortes verkennen; weil nicht ein System logischer Verknüpfungsweisen, sondern die Organisation das Sein erzeugt, gelangt das Wort nicht hinaus über sein Dasein als physiologisches Lautgebilde. So gilt es, wie schon angeführt, als ein Mangel der Sprache, daß eine Farbenempfindung mit ihrer sprachlichen Bezeichnung nicht die geringste Verwandtschaft besitzt; oder Fiedler fragt: »Ein Begriff, wie etwa Unendlichkeit, was ist das anderes als das sehr sinnliche Gebilde eines Wortes?« Alles, was über dieses sinnliche Sein hinaus noch in dem Wort zu liegen scheint, ist nur hinzugewachsen auf dem »Wege der Assoziation« (I, 226 f.). So muß auch bei Fiedler das Zauberwort der Assoziation einspringen zur Erklärung des in jedem Wort über sein physiologisches Sein hinausliegenden Geltungsanspruchs. Die Abweisung eines absoluten Seins vergröbert sich zu einer Abweisung der gedanklichen Bedeutungseinheit eines Worts, dessen Sinn sich nicht im konkreten Wortgebilde und allerlei angeknüpften Assoziationen erschöpft. Die Mißachtung der logischen Bedeutung macht ihrerseits wieder den Weg frei zu dem Subjektivismus eines Helmholtz, der ein System selbst des extremsten subjektiven Idealismus für unwiderleglich hält. Fiedler bewegt sich in verwandten Gedankengängen: »Wir sehen ein, daß unser ganzer Vorstellungs- und somit Wirklichkeitsbesitz sich nicht weiter erstreckt als über die Vorgänge, die im einzelnen Augenblick in uns, an uns stattfinden können; daß in jedem Augenblick die ganze Welt, die wir unser nennen können, vergeht und in jedem Augenblick wiederum neu entsteht, daß wir mit andern nicht in derselben Welt leben, sondern daß jeder in einer andern Welt lebt, ja daß für den einzelnen die Welt eines Augenblicks nicht dieselbe irgend eines andern Augenblicks sein kann« (I, 230). In der Tat, die Organisation kann keine Einheit verbürgen, sie isoliert mich in meinem individuellen Bewußtsein, ja die Einheit meines eigenen Ich löst sich in ein Chaos zusammenhangloser Einzelmomente auf. Überdies wird selbst für den einzelnen Zeitpunkt die Einheit des Gegenstands in Frage gestellt durch die verschiedenen nebeneinander wirkenden Funktionen der Organisation. Das Sein zerfällt den Organen entsprechend in eine Mehrheit von Seinsgebieten ohne notwendigen systematischen Zusammenhang. Daß mit der Differenzierung der Sinnesorgane die sinnliche Einheit des Gegenstands nicht mehr unmittelbar zu erfassen ist, das geben wir ohne weiteres zu. »Von dem

Digitized by Google

Sein eines Gegenstandes in dem Sinne einer sinnlichen Einheitlichkeit und Gesamtheit könnte also offenbar nur für Organismen die Rede sein, die auf einer sehr tiefen Entwicklungsstufe verharren ... Schon wo zu der Empfindung des Widerstandes die ersten Spuren der Lichtempfindung treten, fällt die Möglichkeit eines einheitlichen Seins weg, und es tritt eine Vervielfachung ein, die niemals wieder zu einer Einheit werden kann« (I, 234 f.). An dieser Schlußfolgerung muß sofort der Widerspruch einsetzen. Gegeben ist freilich die Einheit nie als ein sinnliches Ganzes, sondern aufgegeben, und sie wird möglich durch das System (nicht Aggregat!) der synthetischen Grundsätze. Auf diesem System beruht die Einheit des naturwissenschaftlichen Gegenstandes. Die Einheit geht aber noch weiter und erhebt sich zu der Forderung eines Systems aller Bewußtseinsfunktionen, um Einheit des Bewußtseins und Einheit der Welt möglich zu machen. Aber gerade diesen letzten systematischen Zusammenhang muß Fiedler leugnen (I, 235).

Der systematische Zusammenhang, der von Fiedler geleugnet wurde, aus Furcht, die künstlerische Tätigkeit möchte ihre Eigengesetzlichkeit gegenüber der wissenschaftlichen Tätigkeit nicht behaupten, wird aber von Fiedler in Wirklichkeit doch anerkannt, da es sich ja beide Male um eine Tätigkeit handelt, und beide Male diese Tätigkeit auch eine gewisse Ähnlichkeit ihres Verlaufes aufweist. Zunächst zwar treten die beiden Richtungen in scharfen Gegensatz: während für die Richtung der umformenden, beschränkenden, einzwängenden Sprache und der Wissenschaft als der immer weiter gehenden Ausbildung der schon in die Form des sprachlichen Ausdrucks eingegangenen Wirklichkeit die Tatsache der konventionellen Wortform, die Millionen schon besessen haben und Millionen noch besitzen werden, eine Schranke ist, die nicht wegfallen würde, selbst wenn die Sprache sich in ihrer Ausdrucksfähigkeit noch weit über das erreichte Maß hinaus entwickelte, überwindet die Kunst diesen Zwang durch die anschauliche Form (II, 158 ff., 177). Aber beides sind Tätigkeiten, Wissenschaft wie Kunst haben die Täuschung des Gegebenen zu überwinden. Denn wie die Wissenschaft erst dann fruchtbar wird, wenn sie die Konvention der täglichen Erfahrung und des gemeinen Menschenverstandes wieder in Fluß bringt und auflöst, so steht auch der Künstler zunächst einem konventionellen Schatz anschaulicher Formen gegenüber, und diese Bilder und Vorstellungen, die nicht weniger schematisiert sind als die Wortgebilde der Sprache, legen sich wie ein Schleier der Täuschung über das wahre Leben (II, 179 ff.). Gewöhnlich ist die anschauliche Bildung des Menschen mit den Kinderjahren abgeschlossen und die Fähigkeit zu wirklichem Sehen verknöchert.

Digitized by Google

Der Künstler aber als ganzer Mensch ist ganz Tätigkeit, durchbricht in ursprünglichem Sehen die Konvention und öffnet damit den Weg zur Unendlichkeit (vgl. II, 221—237). »Auch ein sichtbarer Gegenstand kann uns eben dieser seiner Sichtbarkeit nach als ein zu endgültiger Entwicklung gelangtes Gesichtsbild so ohne weiteres nicht angehören« (I, 242). »Das Leben der Erkenntnis besteht in einem beständigen Suchen nach dem unerschütterlichen Boden der Wahrheit; die endgültige Beruhigung bei irgend einem Erreichten würde ihr Tod sein. Und auch den sichtbaren Besitz der Welt können wir auf keine andere Weise prüfen und uns immer von neuem erringen als durch das Sehen selbst; kein anderes sinnliches Mittel kann uns dazu verhelfen, kein Tasten, kein Wägen, kein Messen, noch auch irgend ein Fühlen, Denken und Erkennen« (I, 253).

Am Anfang steht also der noch ganz unbestimmte »sinnliche Wirklichkeitsstoff« (I, 266), der seine Bestimmung zu einer Wirklichkeit im Denken und Sprechen erhält und daneben, ganz unabhängig vom Denken, durch den Gesichtssinn in der künstlerischen Tätigkeit zu einem »Ausdruck seiner selbst« sich entwickelt, ganz frei von all den Beziehungen, die mit dem Wissen um Form, Größe, Ursache, Wirkungen gegeben sind. In der Tat liegt ja nicht im gedanklichen Wissen, auch nicht in der Beziehung auf einen ethischen Wert das eigentümliche Sein des Kunstwerks; aber die methodische Scheidung darf nicht zu einem unheilbaren Riß werden, wie es bei Fiedler der Fall ist. Auch die eigentümliche ästhetische Einstellung des Bewußtseins verläßt nicht den Bereich der durch das Denken gesetzten Beziehungen, sondern vollzieht sich innerhalb der theoretisch erkennbaren Gegenständlichkeit und erst auf Grund dieser Gegenstandsbeziehung, als ein immanentes Moment in (streng genommen) jedem Bewußtseinsakt. Am deutlichsten wird das an der Dichtkunst. Wenn der Unterschied von Wissenschaft und Kunst faßbar werden soll an dem Unterschied von Sprache und Sehorgan, dann bedeutet das nicht nur ein Außerachtlassen der Dichtkunst, sondern alle Dichtkunst ist damit überhaupt unmöglich gemacht. In dem Fragment, in dem von der Dichtung die Rede ist (II, 277—282), zerbricht darum auch das Schema der Sinnesorgane, die Welt der Dichtung entspricht keinem bestimmten Sinnesorgan und hat mit der Wissenschaft das sprachliche Material gemeinsam; denn die Sprache birgt noch andere Möglichkeiten, als zum Gebrauch des wissenschaftlichen Denkens erforderlich sind. Wenn aber nun der Unterschied der Sprache als eines Kunstmittels und anderseits als des Organs wissenschaftlichen Denkens darin bestehen soll, daß die Sprache das einemal nur Vorstellungen entwickelt, das anderemal nur Begriffe bildet, so liegt der Unterschied zwar nicht

Digitized by Google

mehr im physiologischen Organismus, dafür aber in der höchst unklaren psychologischen Differenz von Vorstellung und Begriff. Leider, vielleicht bezeichnenderweise, bricht das Fragment an entscheidender Stelle ab. Von aller Kunst beweist es am klarsten die Dichtung, daß die ganze gedanklich gewußte Welt, das ganze Sein der Natur wie alle sittlichen und kulturellen Beziehungen als solche in das Kunstwerk eingehen. Die Sinnesempfindung ist eine Konstruktion der Physiologie, sie ist nicht das Primäre, das auf der einen Seite sich begrifflich entwickelt und auf der anderen Seite unabhängig von aller sprachlich geformten Wirklichkeit zur künstlerischen Wirklichkeit gebildet wird. In dem Leben eines Bilds liegt schon die ganze begriffliche Formung der Welt (vgl. dazu G. Simmel, Rembrandt 2. A., S. 182 bis 191). Eine Gefahr für die Reinheit der Kunst liegt in diesem Verhältnis nicht mehr, sobald begriffliches Urteilen und künstlerisches Gestalten, jedes als eigentümliche Art der Synthesis, zur Einheit des Bewußtseins gehören; das eine verlangt nach dem andern, keines schadet dem andern, keines dünkt sich vornehmer als das andere.

Die Gefahr einer solchen Überhebung hat Fiedler nicht durchweg vermieden. Zwar ist er mit Kant durchaus einig in der Abweisung all der törichten Klagen, nie dringe der menschliche Geist zum wahren Kern der Natur (II, 188 ff.), aber vom Standpunkt der Kunst aus erscheint ihm alle Wissenschaft als armselig, während es nur der Kunst als dem zur Form entwickelten geistigen Vorgang gegeben ist, »das innerste Wesen der Natur zu ergreifen« (I, 298 ff., 323). Nun geht es aber merkwürdig; gerade das Bemühen, die Kunst der Wissenschaft schroff entgegenzustellen und höher zu bewerten, bedeutet für die Kunst einen Verlust des eigenen Wesens. Denn ob die Kunst eine Vorstufe ist, die der Mensch in der Vollendung überwinden muß, um in der Wahrheit Arme zu gleiten, oder ob die Kunst in höhere Regionen dringt als die Wahrheitserkenntnis wissenschaftlichen Denkens, eines ist doch in beiden Fällen gleich: Kunst und Wissenschaft werden auf dieselbe Ebene gebannt und müssen sich hier mit ihren Ansprüchen bekämpfen. Da ist es denn ganz begreiflich, wenn die Kunst, um sich der Wissenschaft zu erwehren, selbst den Anspruch erhebt, eine Erkenntnisart zu sein. »Der künstlerische Trieb ist ein Erkenntnistrieb, die künstlerische Tätigkeit eine Operation des Erkenntnisvermögens, das künstlerische Resultat ein Erkenntnisresultat« (I, 78). Dieser Satz steht freilich in Fiedlers frühester Schrift; aber auch das »dritte Bruchstück« zeigt die Gefahr einer ungenügenden Scheidung von Wissenschaft und Kunst: beide entwickeln sich als verschiedenartige Ausdrucksweisen aus der Organisation des Menschen; »ein prinzipieller Unterschied zwischen einer erkennenden und einer schaffenden Tätig-

Digitized by Google

keit ist dann nicht mehr vorhanden ... es gibt nur Darstellungen eines Vorhandenen in verschiedenartigem Stoff« (II, 255). Nein! es handelt sich eben nicht um einen Unterschied des Stoffs, sondern um einen Unterschied des Verfahrens, wo es dann keinen Sinn mehr hat zu fragen, ob Überordnung oder Unterordnung, da nur noch von systematischer Koordination die Rede sein kann[1]).

Wie sich erwarten läßt, hat diese Trennung nach Organen mit ihren notwendigen Folgerungen von Anbeginn an den Widerspruch hervorgerufen. Schon 1876 macht Johannes Volkelt in seiner Schrift über den »Symbolbegriff in der neuesten Ästhetik« Fiedler den Vorwurf, ihm bleibe die bloße nackte Anschauung Selbstzweck, während doch die Persönlichkeit in ihrer ganzen Tiefe in Anspruch genommen werde. So gewiß dieser Vorwurf den wunden Punkt der Systematik berührt, und so unversöhnlich schroff auch oft die Formulierungen Fiedlers sind, wenn er erklärt, das Wesen der künstlerischen Tätigkeit beruhe ganz ausschließlich auf dem Auge (z. B. II, 157), so muß man einen solchen Satz doch auch in seiner guten polemischen Bedeutung würdigen. Wenn die bildende Kunst ganz auf dem Auge beruht, so wird damit fürs erste alles schulmeisterliche Herumdeuten am Inhalt abgewiesen; fürs zweite wird der künstlerische Vorgang seines halbmystischen Charakters entkleidet.

Überdies hat Fiedler selbst lieber seine eigene unzulängliche Systematik etwas verletzt als die Tatsachen seines Kunsterlebens in der Theorie verleugnet. Indem das künstlerische Sehen auch eine wahre vollgültige Tätigkeit sein soll, erhebt es sich notwendigerweise über die Enge des physiologischen Sehorgans und bezieht seine schöpferische Kraft, mit der es das Chaos zu einer lebendigen Ordnung entwickeln soll, aus der Totalität der echten Persönlichkeit, während das nichtkünstlerische Sehen zwar auch eine Ordnung schafft, aber eine Ordnung ohne Leben und Ursprünglichkeit mit Hilfe eines bequemen abgeschlossenen Formenschatzes, wie ihn der Mensch mit den Kinderjahren ein- für allemal sich aneignet. Der künstlerische Vorgang dagegen ist, wie Fiedler sagt, »ein nicht mehr bloß durch die Augen,

[1]) Wie gefährlich es werden kann, im künstlerischen Trieb einen Erkenntnistrieb zu sehen, zeigt der Ausspruch Picassos: »Auf einem Gemälde Raffaels ist es nicht möglich, die Distanz von der Nasenspitze bis zum Munde festzustellen. Ich möchte Gemälde malen, auf denen das möglich wäre.« So macht sich denn wirklich der Kubismus daran, die Dinge nicht mehr durch illusionistische Mittel vorzutäuschen, sondern die Körperlichkeit der Dinge und ihre Lage im Raume darzustellen, ähnlich dem Verfahren des geometrischen Zeichnens, unter Zuhilfenahme des Dogmas, daß Kubus, Sphäre und Zylinder fest im Menschen verankerte Sehkategorien sind (siehe Daniel Henry, Der Weg zum Kubismus, München 1920).


Digitized by Google

sondern durch den ganzen handelnden Menschen vollzogenes Sehen« (I, 324). Damit ist jenes von Volkelt noch vermißte Mitschwingen der ganzen Individualität gegeben. Der Künstler schafft als ganzer Mensch, dadurch wird er erst frei. Wie es hier keinen Dualismus mehr gibt von Seele und Leib, so gibt es auch keine Zerlegung des Menschen in eine Mehrheit unabhängig von einander wirkender geistiger Funktionen, sondern im Künstler gestaltet sich die ganze Welt zu einem »besonderen Weltbewußtsein«, und darin besteht unsere künstlerische Kultur, »daß wir an der künstlerischen Produktion den dunklen und verworrenen Drang der eigenen Natur zum klaren Schauen entwickeln und uns in das besondere Weltbewußtsein hineinleben, welches in den Werken der Künstler zum Dasein gelangt«. Dann »fühlen wir unser geistiges Leben von dem Zuge einer neuen Entwicklung ergriffen« (I, 337).

Freilich, zu systematischer Klarheit konnte Fiedler von seiner Fassung des erkenntnistheoretischen Prinzips aus nicht gelangen. So stehen sich unvermittelt zwei gedankliche Tendenzen gegenüber. Auf der einen Seite soll das Kunstwerk als Ausdruck eines besonderen Weltbewußtseins der Totalität der individuellen Künstlerpersönlichkeit entspringen, es soll also in das Kunstwerk das gesamte begriffliche Wissen um die Welt wie auch das ganze menschliche Streben nach Zielen irgendwie eingehen. Auf der andern Seite soll all dies in der künstlerischen Tätigkeit ausgeschaltet sein; neben anderen geistigen Tätigkeiten soll sich die Kunst in völliger Einsamkeit entwickeln, ohne Wissen um die Dinge, ohne Beziehung zu dem Kulturstreben, ja auch schroff getrennt von aller Empfindung, allem Gefühl, um so ihre Autonomie und in dieser ihre Objektivität zu wahren. Für diese beiden Richtungen erkennen wir wohl die gedanklichen Motive, die Fiedler bestimmt haben; wir erkennen ihr Recht, ihre Notwendigkeit. Wie aber diese beiden Festsetzungen sollen zusammen bestehen können, ohne sich gegenseitig aufzuheben, das vermag uns Fiedler nicht in strenger Notwendigkeit zu entwickeln; er erklärt uns nicht, wie es möglich sein soll, daß in der Kunst die Totalität eines Weltbewußtseins sich entwickelt und doch gleichzeitig durch Ausscheidung der begrifflich entwickelten Gegenständlichkeit diese Totalität beschränkt, das heißt aber als Totalität vernichtet wird; er löst nicht das Rätsel, wie künstlerische Tätigkeit eine Tätigkeit des ganzen Menschen sein soll, und doch das Leben der Empfindung, des Gefühls nichts mit dem Kunstwerk zu tun haben soll. Gerade diese Trennung der Kunsttheorie von den ästhetischen Erscheinungen hat nachhaltig auf die fernere Behandlung künstlerischer Fragen gewirkt, und ihr hat es Fiedler zu danken, wenn ihn Emil Utitz (Grundlagen der allgemeinen

Digitized by Google

Kunstwissenschaft I, 1914) mit Dessoir und Spitzer zusammen zu den »Vätern« der modernen Kunstwissenschaft rechnet. Hier ist natürlich nicht der Ort, den Streit um Möglichkeit, Berechtigung und Grenzen einer eigenen Kunstwissenschaft aufzurollen oder nur bei ihren verschiedenen Vertretern dem Einfluß Fiedlerscher Gedanken nachzugehen; nur darauf sei hingewiesen, daß es nicht angeht, Fiedler überall unbesehen zum Zeugen anzurufen, wo Kunst von der »Ästhetik« befreit werden soll. Die Ästhetik, die Fiedler ablehnt, ist nicht eine kritisch-philosophische Ästhetik: vielmehr bewegen sich seine eigenen Untersuchungen alle gerade in dieser Richtung, freilich unter dem Zwang eines unzulänglichen erkenntnistheoretischen Ausgangspunkts eingeschränkt auf die Kunst und, innerhalb der Kunst, auf die bildende Kunst; es ist auch nicht die Ästhetik, die angeblich dem Cinquecento und dem Klassizismus gerecht wird, bei einer allumfassenden Stilbetrachtung aber versagt: Schönheit hat Fiedler abgelehnt, weil mit diesem gedankenlosen Wort der Sinnenkitzel des Publikums auch einen Makart als vollgültige Kunst anerkennen dürfte; er wußte aber nichts von einem grundlegenden Unterschied im Wesen der künstlerischen Tätigkeit des orientalischen, des gotischen, des klassischen Menschen, sondern bei allem durch den Wechsel der Kultur bedingten Unterschied des Stils blieb ihm die Gesetzlichkeit künstlerischen Schaffens eine und dieselbe, durch die ihm darum auch die wahren Kunstwerke aller Zeiten und aller Völker innerlich verwandt zu sein schienen. Die Ästhetik, die Fiedler ablehnt, das ist die Spekulation der in der Schönheit fleischgewordenen metaphysischen Idee und ebenso die Psychologie, die alles Künstlerische in angenehme Empfindungen und Assoziationen auflöst, es ist also die Ästhetik von oben und die Ästhetik von unten, wie sie Fechner verstand. In diesem Sinn hat Fiedler das Gefühl, das Angenehme, das Schöne, auch das Naturschöne aus seiner Betrachtung ausgeschlossen, als schlechthin unbrauchbar für die Bestimmung der Kunst, so unbrauchbar, wie für den Logiker der Naturwissenschaft die psychologische Beschreibung der Vorstellung, die irgend ein X von der Unendlichkeit hat. Freilich, die tägliche Erfahrung, die Urteile und Vorstellungen des gewöhnlichen Lebens beruhen ihrer Möglichkeit nach auf denselben synthetischen Funktionen, die sich als Grundlage der Wissenschaft erweisen; sollte nicht in entsprechender Weise bei aller methodischen Scheidung auch das Angenehme und die Kunst zusammengehören und somit das Ästhetische im Sinne Fiedlers und die künstlerische Tätigkeit in einer und derselben Verknüpfungsweise des Bewußtseins zu begründen sein?

Die Methode der Naturwissenschaft wie die außerwissenschaftliche Begriffsbildung und das Urteilen des täglichen Lebens über Sein und

Digitized by Google

Gegenständlichkeit beruhen, wie die kritische Untersuchung der Möglichkeit der Naturwissenschaft und der Erfahrung beweist, auf einem System synthetischer Grundsätze, die jeden Gegenstand als Gegenstand bestimmen im System der Natur als eines Inbegriffs von Naturgesetzen. Die Reichweite dieser Grundsätze ist unbegrenzt und kein Seiendes kann ihnen entzogen sein; sonst wäre es kein Seiendes. Keine Beziehung kann über ihr System hinausführen, weil dieses System selbst erst alle Beziehung ermöglicht und als Ganzes, in unauflöslichem Zusammenwirken der verschiedenen Verknüpfungsweisen, als die es sich in einzelner Zerlegung darstellt, als zeitliche Ordnung, als Raumbeziehung, als kausaler Zusammenhang, alles Seiende als Seiendes bestimmt. Deshalb kann auch die Kunst, so sehr sie etwas Eigenes sein will und sein muß, doch keinesfalls, um überhaupt erst ein Seiendes, ein Bestimmtes zu sein, jenseits des Systems räumlich-zeitlicher Bestimmtheit und kausaler Verknüpfung liegen. Das gilt nicht nur in dem Sinn, daß die äußeren Mittel, deren sich der Künstler bedienen muß, um sein Schaffen seinen Mitmenschen mitteilen zu können, die räumlich ausgedehnte Leinwand, der unter den Gesetzen der Statik stehende Stein, der physikalisch bedingte Ton sind, und daß der künstlerische Schaffungsprozeß in der Zeit verläuft, sondern es gilt auch für die reine ursprüngliche künstlerische Konzeption, für das künstlerische Urerlebnis: auch im rein geistigen Prozeß künstlerischer Gestaltung kann kein künstlerischer Gegenstand geschaffen werden ohne die das theoretische Denken begründenden synthetischen Grundsätze, und zwar nicht nur dann, wenn etwa der Maler sich innerlich ein Bild gestaltet, dessen gegenständlicher Inhalt begriffliches Wissen um die Einzeldinge der Welt voraussetzt, sondern auch bei der auf solche inhaltliche Gegenständlichkeit verzichtenden Farbensymphonie wie bei jeder musikalischen Schöpfung; denn auch hier sind die Gegenstandschaffenden Grundsätze des theoretischen Erkennens die Voraussetzung dafür, daß überhaupt aus dem ungeschieden Subjektiven der künstlerische Gedanke sich als etwas Festes, Bestimmtes heraushebt, als ein eigenes System einer Vielheit wechselseitig auf einander bezogener Glieder. Wenn somit die künstlerische Tätigkeit durchaus nicht außerhalb der für die Wissenschaft konstitutiven Grundsätze steht, so ist doch ihr Ziel ein anderes als das des Physikers. Die naturwissenschaftliche Forschung wird geleitet von der Idee der Weltformel, der durchgängigen Bestimmtheit eines jeden Punktes in Beziehung auf ein universelles Bezugssystem, in dem auch alle vorläufigen *denominationes extrinsecae* notwendige Folgen des Weltgesetzes werden. Nun sollen auch im Kunstwerk alle *denominationes extrinsecae* zu notwendigen Gliedern eines Organismus werden, und diese Ähnlichkeit hat auch

Digitized by Google

immer gern dazu geführt, die Welt in ihrer Totalität, wie sie sich einem unendlich vollkommenen Verstand darbieten müßte, als Kunstwerk zu bezeichnen. Hier muß sich aber der grundsätzliche Unterschied enthüllen. Nicht um die Beziehung auf ein gedanklich gesetztes identisches Koordinatensystem handelt es sich in der Kunst, sondern um das individuelle Verhältnis der Glieder zu einander, also um eine Art der Synthesis, die nicht etwa jenseits, außerhalb jener Grundsätze sich vollzieht, sondern innerhalb ihrer, erst auf Grund ihrer eine ganz neue Dimension der Verknüpfung bedeutet, die auch von der verwirklichten Idee der Weltformel nicht geleistet werden könnte, so daß wissenschaftliche Wahrheit nie die Kunst als Vorstufe in sich auflösen könnte.

Nun ist uns eine neue Dimension der Verknüpfung, die auch nicht jenseits des Systems der Natur liegt, sondern innerhalb der theoretische Erfahrung begründenden Grundsätze und auf Grund der durch diese gesetzten Beziehungen und Gegenstände eine neue Art der Verknüpfung darstellt, gegeben im Faktum des Handelns. Im Handeln ist eine neue Beziehung gesetzt, eines wird dem andern untergeordnet, als Mittel auf ein zu erreichendes Ziel bezogen, und es erhebt sich die Idee des reinen Wollens der autonomen Persönlichkeit mit dem Korrelat einer allgemeinen vollkommenen sittlichen Kultur. Die Kunst ist davon verschieden; das Kunstwerk ist nicht Mittel zu einem unendlichen sittlichen Zweck, es geht nicht unter im Getriebe rastlosen Handelns, sondern trägt sein Zentrum, seinen Ursprung und sein Ziel in sich selbst. Und doch kann die künstlerische Tätigkeit nicht jenseits der das menschliche Handeln konstituierenden eigentümlichen Art der Synthesis liegen, sofern diese eine immanente Richtung des Bewußtseins darstellt, sondern nur innerhalb dieser Beziehungen, die keinen feindlichen Gegensatz zum eigenen Sein des Kunstwerks bilden können, sondern vollständig in dieses eingehen. Das ist nicht nur in dem mehr äußerlichen Sinne zu verstehen, daß der Künstler als Mensch auch Glied der Gemeinschaft ist; es gilt vielmehr schon für die ursprüngliche künstlerische Konzeption, da Kunstschaffen selbst überhaupt nur möglich ist auf Grund der Autonomie der Persönlichkeit, und anderseits nicht etwa nur in der Tragödie, die ausgesprochenermaßen mit Schicksal, Handlung und Schuld arbeitet, sondern auch schon in jeder Melodie, in jeder Akkordfolge das ganze Menschenleben und Menschenschicksal als Handlung, Kampf, Leid und Friede enthalten ist. Nicht ein sittliches Strafgericht hat das Kunstwerk zu vollziehen, auch nicht als ein Mittler zwischen Naturwissenschaft und sittlicher Idee sittliche Ideen zu verkörpern; nur als Menschen, die in sittlichen Beziehungen stehen als Handelnde und um Zwecke kämpfen kraft der

Digitized by Google

immanenten Struktur des Bewußtseins, gestalten die Künstler ein Werk und erleben wir dieses Werk als Kunstwerk.

Nun liegt es im Wesen des Kunstwerks, daß es sein eigenes Sein und seinen Anspruch auf Notwendigkeit und Allgemeingültigkeit erst in der von der theoretischen und praktischen Synthesis noch nicht geleisteten neuen Art der Verknüpfung gewinnt, die nicht auf ein universelles Koordinatensystem und auch nicht auf einen unendlichen Zweckzusammenhang gerichtet ist, sondern innerhalb dieser Zusammenhänge auf die individuelle Form des gegenseitigen Bezogenseins. Eine solche individuelle Beziehung ist aber eindeutig immer nur in Beziehung auf das individuelle Bewußtsein bestimmbar. Ist aber damit nicht schließlich alle Objektivität aufgehoben? Ist doch nicht nur die Form der Totalität der Bewußtseinsinhalte in jedem Menschen notwendig verschieden, sondern auch die Form der Welt für mich selbst nur für einen unendlich kleinen Augenblick festbleibend, so daß gerade die Form des Beisammens vollkommen unbestimmbar zu sein scheint und erst begriffliches Denken und Zweckbeziehung in diesem ewigen Fluß einen festen Stand zu schaffen verspricht. In der Tat, jede Gesetzlichkeit der individuellen Form müßte unmöglich sein, wenn es sich um die Bestimmung absoluter, ohne Beziehung auf das Bewußtsein bestehender Verhältnisse handeln würde; sie wird aber möglich als Gesetzlichkeit des Prozesses, der Formung und nicht der absoluten Form. Als unaufhebliche eigentümliche Bewußtseinsrichtung ist diese Formung in jedem Akt meines individuellen Bewußtseins enthalten, indem jeder neu geschaffene Bewußtseinsinhalt der ganz individuellen Totalität meiner Bewußtseinsinhalte eingegliedert wird und damit die Gesamtform meines individuellen Bewußtseins modifiziert; der Exponent dieses Formungsprozesses nun ist das Gefühl, das demnach immer ein Ausfluß des individuellen Ichs ist. Wenn dieses individuelle Ich sich die volle Autonomie erringt, wird die Form seines Weltbewußtseins vollkommen durch das eigene Gesetz bestimmt und ist eine durchgängige Einheit in der unendlichen Vielheit der Lebensmomente, deren jeder dann wie ein Differential das Gesamtgesetz ausdrückt. Diese lebendige Einheit prägt sich aus als echter Lebensstil, für den es kein feindliches Schicksal, kein untätiges Leiden mehr gibt, sondern nur noch Tätigkeit, Spinozas *fortitudo* bis zum Tode selbst, der dann auch zu etwas Eigenem, aus dem Leben selbst Fließenden wird; denn das Ich weiß sich dann eins mit der Welt und trägt in sich das Weltgesetz: hier liegt das ewige Motiv des Pantheismus. Von hier aus wird es verständlich, daß die Natur zu einem Ausdruck unserer Gefühle wird, daß sie sich uns beseelt, daß wir sie genießen als schön und erhaben.

Wird aber nicht gerade damit die eigene Bedeutung der Kunst

Digitized by Google

unmöglich gemacht, wenn die schöne Seele in vollendeter Heiterkeit die ganze Welt als Kunstwerk erlebt? Wodurch unterscheidet sich überhaupt noch das Kunstwerk von irgend einem andern Bewußtseinsinhalt, wenn doch schlechthin jeder Bewußtseinsakt auch den Prozeß individueller Formung in sich enthält und jeden Gegenstand zu der gesamten Form des individuellen Bewußtseins in Beziehung setzt? Auf dem Gebiet des theoretischen Erkennens sind auch im unwissenschaftlichen Denken und Urteilen ganz dieselben synthetischen Grundsätze wirksam, die die Wissenschaft möglich machen; wissenschaftlichen Wahrheitswert erkennen wir aber nur dem Urteil zu, das auf einer reinen, folgerichtigen Durchführung dieser Grundsätze beruht. Daher bestimmt sich die naturwissenschaftliche Bedeutung einer Aussage über ein einzelnes Naturphänomen nach dem Grade, in dem sie der Idee der Totalität der Natur als eines vollkommen mathematisch bestimmten Systems von Naturgesetzen entspricht. Ebenso liegt das Setzen von Zielen und das Prinzip der Freiheit in jedem Handeln als solchem. Jede Handlung ist als solche auf die sittliche Wertung bezogen; einen sittlichen Wert erkennen wir ihr aber erst dann zu, wenn sie der sittlichen Idee einer vollkommenen Autonomie entspricht. Der gleiche Unterschied gilt für die neue Dimension der individuellen Form. In schlechthin jedem Bewußtseinsakt ist auch diese Synthesis wirksam; durch sie wird erst die neue Ebene bestimmt, in der es sich um Gefühl, Angenehmes, Schönheit, Kunst handelt. Aber innerhalb dieser Ebene tritt nun sofort die Differenzierung ein, wenn wir einzelne Gegenstandskomplexe betrachten und zu bestimmen suchen, wie weit ihnen ein notwendiges gesetzliches Verhältnis zu einem in der Idee vollkommen gedachten, vollendet einheitlichen individuellen Bewußtsein zugesprochen werden kann, d. h. wie weit die Beziehungen, die sie in irgend einem Sinn, negativ oder positiv, hemmend oder fördernd, zu dem individuellen Ich haben, nicht völlig subjektiv und unfaßbar, sondern eindeutig bestimmbar sind. Ein solcher das Gefühl in notwendiger Gesetzlichkeit bestimmender Forderungscharakter geht dem ganzen Gebiet des Angenehmen und Unangenehmen, der Lust und Unlust ab. Ein Glas Wein etwa oder ein Nadelstich lassen sich wohl in ihren wechselnden Beziehungen zum physiologischen Organismus eindeutig bestimmen, nie aber in ihren Beziehungen zum individuellen Ich, da körperlicher Schmerz wohl auch einmal die größte Wohltat sein kann. Dagegen wird das individuelle Ich seine eigene Einheit überall da finden, wo eine Regelmäßigkeit, eine Ordnung, ein Rhythmus, ein organisches System herrscht. Doch bleibt die in der bloßen Regelmäßigkeit zum Ausdruck kommende Gesetzmäßigkeit der Form noch an der Oberfläche haften, sie ist nicht viel mehr als eine von


Digitized by Google

außen kommende Ordnung disparater selbständiger Teile, und auch der als teleologisches System aufgefaßte Organismus ist ein aus einheitlichem Gesetz bestimmtes System nur als Exemplar der Gattung für unser biologisches Wissen, nicht aber als einmalige jetzt und hier sich darbietende Form für das individuelle Ich. Ein solches aus schlechthin individuellem Gesetz in seiner ganzen einmaligen Form hervorgehendes System kann nur da Wirklichkeit werden, wo eine Gestaltung auf Grund autonomer Tätigkeit einer Persönlichkeit vorliegt. Eine solche Gestaltung liegt uns aber vor in der Tatsache des Kunstwerks, das der freien Synthesis einer autonomen Persönlichkeit entspringt und mit der Forderung auftreten darf, auch von mir als individueller Persönlichkeit als solch ein System erlebt zu werden, weil zwar die Form meines individuellen Bewußtseins völlig verschieden ist von der des Künstlers, diese Verschiedenheit selbst aber nur besteht auf Grund des gemeinsamen identischen Gesetzes der Autonomie der Persönlichkeit.

Aus all dem folgt, daß Fiedler zwar wohl daran tat, nicht in einer psychologischen Analyse der Lust- und Unlustgefühle das Wesen künstlerischer Tätigkeit finden zu wollen, daß es aber nicht gerechtfertigt werden kann, wenn er dieses von ihm als das Ästhetische bezeichnete Gebiet der Lust und Unlust auch systematisch abtrennen möchte von der in der künstlerischen Tätigkeit sich auswirkenden Funktion des Bewußtseins. Vielmehr verhält sich das Ästhetische (im Fiedlerschen Sinn dieses Wortes genommen) zur Kunst nicht anders als das tägliche unwissenschaftliche Denken und Urteilen zum begrifflichen Denken der Wissenschaft, und wie das Gesetz der Zahlbildung nicht durch Herumfragen bei Kindern, sondern durch Analyse der Zahlwissenschaft festgestellt werden muß, so finden wir auch die Gesetzmäßigkeit des Gefühls und der Form nur in dem Suchen nach den Möglichkeitsbedingungen der Kunstwerke.

Einen Einwand gilt es noch zu befriedigen. Ist nicht, so könnte man fragen, mit der so starken Betonung der Autonomie der Persönlichkeit als einer Voraussetzung des künstlerischen Schaffens die von Fiedler mit vollem Recht verlangte Unabhängigkeit der Kunst von jeder Art sittlicher Zielsetzung preisgegeben? Eine solche Fragestellung ist nur möglich, wenn man die Systematik des Bewußtseins aus den Augen verliert. Da es sich im Ethischen und in der Kunst um ganz verschiedene Arten der Synthesis handelt, können sie gar nie miteinander in Kampf geraten, ohne sich beide selbst zu verraten. Die Sittlichkeit, die dem künstlerischen Schaffen mit allerlei Vorschriften seine Freiheit nehmen will, ist selbst keine echte Sittlichkeit mehr, sondern entpuppt sich als schulmeisterliches Moralisieren in einer Bindung

Digitized by Google

durch die Konventionen einer Gesellschaft, und die Kunst, die sich wirklich innerlich so binden läßt, hört auf, wahre Kunst zu sein, und wird verlogen und unfruchtbar. Ebenso gibt der Ästhetizismus, dem Kunst eine Aufhebung und Überwindung der Sittlichkeit bedeutet, die damit angeblich erreichte wahre Freiheit wie auch die Kunst selbst preis: die Freiheit ist in Wahrheit eine Tyrannei der subjektiven Stimmung, die Kunst ein Produkt der Laune. Dagegen entspricht es der systematisch verstandenen Einheit des Bewußtseins, daß echtes künstlerisches Schaffen nie die Bedingungen wahrer Sittlichkeit verletzen kann. Ein echter Lebensstil ist nur möglich bei autonomer sittlicher Zielsetzung und nur eine autonome Persönlichkeit kann in der Arbeit am Kunstwerk die eigene Gesetzlichkeit der Form unverfälscht sich auswirken lassen.

Wie diese Gesetzlichkeit nun in den einzelnen Kunstwerken zum Ausdruck kommt, welche einzelnen Formulierungen sie annimmt, welche Gesichtspunkte sie bietet für eine wirklich künstlerische Wertung und Beurteilung der mit dem Anspruch des Kunstwerks uns entgegentretenden Leistungen, alle diese Fragen, in denen sich erst die Fruchtbarkeit der grundsätzlichen Bestimmungen erweisen würde, liegen nicht mehr innerhalb des Kreises der Probleme, mit denen sich Fiedlers Kunsttheorie unmittelbar beschäftigt, und können deshalb hier nicht erörtert werden. Fiedler hat in den einleitenden Worten des Bruchstücks »Über die Kunsttheorie der Griechen und Römer«, das einen Teil einer umfassenden Geschichte der Kunsttheorie bilden sollte, die Grundsätze einer solchen geschichtlichen Betrachtung, wie er sie in diesem Werk durchführen wollte, ausgesprochen: es sei wichtig, immer daran festzuhalten, daß uns weder in den früheren noch in den gegenwärtigen Bemühungen, das Wesen der Kunst zu erklären, ein abschließendes Ende vorliege; in diesem Sinn wolle er mit seiner eigenen Kunsttheorie keineswegs das alte Problem für alle Folgezeit lösen, sondern vielmehr »in Übereinstimmung mit der gegenwärtigen Art und Weise, die Erscheinungen des Lebens zu begreifen, zu bringen suchen«, und nach diesem Grundsatz suche er auch die Kunsttheorien früherer Zeiten gerecht zu beurteilen (II, 286 f.). Es ist nur billig, wenn wir Fiedlers eigene Theorie mit derselben Gerechtigkeit würdigen und nicht ein abgeschlossenes System in ihr suchen. Einen solchen Anspruch hat seine wissenschaftliche Bescheidenheit nie erhoben. Die Welt der Kunst, das war sein großes Erlebnis, das ihm nicht einen Genuß müßiger Stunden bedeutete, sondern seine ganze Persönlichkeit bestimmte, so daß er es sich zu einer Lebensaufgabe machte, in uneigennützigster Tatkraft die schaffenden Künstler zu unterstützen und in wissenschaftlicher Ehrlichkeit das im eigenen Wesen der Kunst ge-

Digitized by Google

gebene Problem in Übereinstimmung zu bringen »mit der gegenwärtigen Art und Weise, die Erscheinungen des Lebens zu begreifen«. Diese »gegenwärtige Art und Weise«, das war die ganze intellektuelle Stimmung etwa der siebziger Jahre des 19. Jahrhunderts: eine beispiellose Entfaltung naturwissenschaftlichen Denkens mit seinem unerschütterlichen Ideal einer Objektivität, vor der keine eigene künstlerische Wahrheit mehr bestehen zu können schien, und dann doch in der Wissenschaft selbst ein Weiterschreiten zu philosophischer Besinnung, nicht in Form metaphysischer Spekulation, sondern als Rückgang auf die kritischen Fragen Kants. An diese kritischen Fragen, wie sie seine Zeit zu beantworten suchte, hat Fiedler angeknüpft und mit ihnen die Kunst der Wissenschaft gegenüber glänzend gerechtfertigt. Damit hat er für seine Zeit die Aufgabe gelöst, das Problem der Kunst mit der gegenwärtigen Art und Weise, die Erscheinungen des Lebens zu begreifen, in Übereinstimmung zu bringen. Seitdem sind fruchtbare Jahrzehnte verflossen, wir begreifen die Erscheinungen des Lebens nicht mehr in derselben Weise und die kritischen Fragen Kants werden von uns tiefer erfaßt. Diese Entwicklung war aber nicht möglich, ohne daß auch die Fragen nach der Gesetzlichkeit der Kunst über die Antwort, die Fiedler gegeben hatte, hinauswuchsen.

Anmerkung: Mit der Aufgabe, unter Ausnutzung der noch vorhandenen biographischen Quellen all die persönlichen in dem Wesen und dem Entwicklungsgang Fiedlers gegebenen Grundlagen seines Werks aufzudecken, wird sich eine in Aussicht stehende Abhandlung von Herrn Dr. J. Eichner befassen, wie ich während des Drucks einer freundlichen Mitteilung des Herrn Dr. Eichner entnehmen darf.

Digitized by Google

IX.

Das deutsche Drama und seine Form.

Von

Theodor A. Meyer.

Die Kunst der theatralischen Inszenierung hat in der jüngsten Zeit eine erfreuliche Wendung genommen. Sie hat der alten Kulissenbühne den Abschied gegeben, die die realistisch getreue Wiedergabe der Räume, in denen jede einzelne Szene spielt, als eine unumgängliche Aufgabe der szenischen Darstellung betrachtet hat. Die moderne Inszenierung begnügt sich mit einem Vordergrundsrahmen, der durch alle Szenen des Stückes gleich bleibt. Dieser Rahmen will nicht mehr, als die Grundstimmung des Dramas im Bild andeuten. Ein gotischer Bogen versinnlicht das Unendlichkeitsstreben, das das Faustdrama beherrscht, und ein finsteres, düsteres Gemäuer kennzeichnet den düsteren Charakter des blutigen Macbeth-Dramas im düsteren Nebelland Schottland. Die Veränderung der einzelnen Szenenbilder wird allein im Hintergrund vorgenommen und geht über die charakteristische, die Phantasie anregende Andeutung nicht hinaus. Dadurch erlangt die Inszenierung eine Beweglichkeit, die in der kürzesten Frist die Umstellung der einen Szene in die andere gestattet.

Die Schnelligkeit, mit der sich die Umänderung der Bühnenbilder vollzieht, hat Dramen für die Bühne gewonnen, die auf der Kulissenbühne fast immer versagt haben. Wie schwer ist es der alten Bühne geworden, den Götz oder die Gretchentragödie zu bewältigen. Der Götz auf der Kulissenbühne mit den langen Pausen zwischen den zahlreichen einzelnen Szenen war im Grund unerträglich und mußte langweilen und selbst die unsägliche Poesie der Gretchentragödie war in Gefahr von ihrer Langsamkeit erdrückt zu werden. Heute vermag selbst der Götz in so raschem Lauf gespielt zu werden, daß er das Publikum fesselt und die Poesie der Gretchentragödie muß nicht mehr die Kosten der Inszenierung zahlen. Auf der neuen Bühne ist nicht bloß das sogenannte regelrechte Drama heimatberechtigt, auch die Dramen freien Stils weiß sie sich zu erobern.

Infolge der neuerlangten Bühnenfähigkeit hat das freie Drama in der Gegenwart eine eifrige Pflege gefunden, es beginnt dem regel-

Digitized by Google

rechten Drama die Herrschaft streitig zu machen. Die ästhetische Theorie ist dagegen ganz auf das regelrechte Drama eingestellt; sie vermag im freien Drama nur eine Sprengung der dem Drama gemäßen Form zu sehen, die nur in besonderen Ausnahmefällen, wie etwa bei Goethes Faust durch die Natur des Stoffes und die Eigenart der dichterischen Idee zu entschuldigen sei. Geblendet durch die Erfordernisse der Kulissenbühne hat sie den Sinn und die Berechtigung, wie die hervorragende nationale Bedeutung des freien Dramas verkannt.

Das regelrechte Drama, das bei den Kritikern bisher allein Geltung besessen hat, stammt aus Frankreich und ist in Deutschland durch die kritischen Bemühungen von Gottsched und Lessing eingeführt worden. Man wird es sonderbar finden, die beiden Antipoden zusammengespannt und als Mitarbeiter an demselben Ziel genannt zu sehen. Indes ist an der geschichtlichen Tatsache nicht zu deuteln, daß ihr Wirken die französische Dramenform bei uns heimisch gemacht hat. Man rühmt es als das unsterbliche Verdienst Lessings, daß er durch seine Großtaten als Kritiker und Dichter das französische Drama, das uns Gottsched täppisch genug aufgenötigt habe, außer Kurs gesetzt und die nationale deutsche Bühne gegründet habe und gewiß ist es Lessing hoch anzurechnen, daß er den Geist der klassischen französischen Tragödie, um den es Gottsched vor allem zu tun war, bekämpft, daß er der sklavischen Nachahmung der Franzosen ein Ende gemacht und an Stelle ihres deklamatorischen Pathos eine dem deutschen Geist gemäßere Schlichtheit und Einfachheit gesetzt hat; er hat die stark konventionelle Auffassung des Menschentums, in der sich die höfischen Dichter der französischen Tragödie bewegen, mit einer natürlicheren und wärmeren und freieren Anschauung vom Menschen vertauscht. Auch dafür muß man Lessing Dank wissen, daß er die starre Regelmäßigkeit der französischen Bühnenform durchbrochen und dem Drama die Befreiung von der Regel der Einheit des Orts und der Zeit erkämpft hat. Er hat damit nicht bloß für Deutschland, sondern für Europa und vor allem für Frankreich selbst das Drama von einer engen Schranke befreit, die es eingeschnürt und ihm den freien Wuchs verkümmert hat. Aber von den Grundlagen der französischen Form ist er nicht abgewichen. Lessing hat Shakespeare wohl bewundert und ihn in seinem Streit mit den Franzosen als Eideshelfer für die Griechen aufgerufen, aber trotz seiner Bewunderung hat er ihm auf seine eigene Produktion keinen Einfluß verstattet. Man weiß es bei uns viel zu wenig, daß das dramatische Werk des großen Franzosenbekämpfers ganz unter französischem Einfluß gestanden hat. Während er die großen Tragiker Corneille und Racine in Bann getan hat, hat er seine Muster bei der *Comédie larmoyante* gesucht.

Digitized by Google

Ihre Lieblingsfiguren, ihre dramatischen Themen hat er nachgebildet, allerdings nicht bedingungslos und sklavisch, sondern mit freiem Geist und mit sicherer Umsetzung des französischen Kolorits ins deutsche. Er hat die Franzosen nicht nachgeahmt, sondern von ihnen gelernt. Als aber dann eine junge lärmende Schar, an ihrer Spitze Goethe, die von Lessing geweckte Shakespearebegeisterung in die poetische Tat umzusetzen sich anschickte, da ist der Alte von Wolfenbüttel tief erschrocken und hat sich für die Unverbrüchlichkeit der regelrechten Dramenform, wie sie von den Franzosen ausgebildet war, eingesetzt. Ihm schien diese Form aus dem Wesen des Dramas selbst geflossen zu sein; er war überzeugt, daß die griechischen Meister des Dramas die Idee des Dramas in der poetischen Tat verwirklicht, und daß der Grieche Aristoteles sie wissenschaftlich theoretisch festgestellt habe. Über seinen Ausstellungen am Geist des französischen Dramas und an der starren Regelmäßigkeit seiner Form bemerkte er nicht, daß er sich in Wirklichkeit für die griechische Form in ihrer französischen Weiterbildung eingesetzt hat. Will man ihm gerecht werden, so muß man sagen, daß er dem französischen Drama eine zeit- und sachgemäße Weiterbildung gegeben und es mit deutschem Geist durchtränkt hat.

Denn die griechische Form des Dramas, die Lessing als Muster vorgeschwebt hat, kann nicht erneuert werden. Als begründet in nicht wiederkehrenden geschichtlichen Verhältnissen ist sie für alle Zeit dahin und lebt allein weiter in der französischen Form, in der sie von ihren zeitlich bedingten Besonderheiten befreit und aus ihrem dramatischen Kern heraus sicher und folgerichtig weiterentwickelt worden ist. Was an lyrischen und epischen Elementen im griechischen Drama vorhanden war, der Chor, die lyrischen Gesangsszenen und die große Botenerzählung, haben die Franzosen beseitigt, wie dies teilweise wenigstens in der Komödie schon im Altertum geschehen war. Dem Dialog haben sie nach der Ausscheidung des einengenden Fachwerks der Chorgesänge eine größere Beweglichkeit und Abwechslung gegeben und was die Griechen schon im Verlauf der Entwicklung ihres Dramas immer mehr ausgebildet haben, das wahrhaft Dramatische zum beherrschenden Prinzip des ganzen Dramas erhoben.

Das im höchsten Sinn Dramatische entsteht nämlich da, wo das Dialogische des Dramas in seine volle Konsequenzen entwickelt wird. Das unterscheidende Merkmal des Dramas ist der Dialog, und jede Gattung der Kunst gelangt da zu ihrer höchsten Entfaltung, wo das sie bedingende Element in der seiner Art gemäßesten Weise durchgebildet wird. Der Dialog gelangt aber noch nicht zu seiner höchsten Entwicklungsmöglichkeit, wenn zwei oder mehr Personen zusammen-

Digitized by Google

geführt werden, damit eine Person Hörer habe für einen Bericht oder damit sie an andern ein Echo gewinne für ihre Empfindungen oder auch um von der andern gereizt zu werden, ihre Charaktereigentümlichkeiten ans Licht zu bringen. Epische Berichtszenen und Charakterbilder oder lyrische Stimmungsbilder bleiben unter dem Volldramatischen; dieses entsteht erst, wenn Personen einander gegenübergestellt werden, von denen jede ihre eigene Leidenschaft und dementsprechend ihre eigenen Lebensziele hat. Aus dem Gegensatz der Personen und ihrer leidenschaftlich erstrebten Zwecke müssen Konflikte hervorgehen, und diese Konflikte müssen vornehmlich mit dem Mittel der Rede ausgefochten werden. In dem mit der Rede geführten Kampf der Leidenschaften, in dem sich Spiel und Gegenspiel aneinander messen, erreicht der Dialog seine höchste Entfaltung. Vom Gefühl für diese durch den Dialog gewiesenen Form geleitet haben die Griechen schon mehr und mehr ihr Drama auf den Kampf der Rede gestellt und die Franzosen haben diese Entwicklung zum Abschluß gebracht. Im Konflikt der widerstreitenden Interessen wird die Handlung durch Rede und Gegenrede, durch Spruch und Widerspruch vornehmlich weitergetrieben. Mit der Rede rechtfertigen die dramatischen Personen ihre Ziele, ihr Verhalten, ihre Entscheidungen vor sich und andern, mit der Rede suchen sie ihre Mitspieler für ihre Absichten zu gewinnen oder von den den eigenen Zielen widerstrebenden Wegen abzuhalten. An der Rede entzünden sich die Leidenschaften und bilden sich die Entschlüsse, die die Handlung weitertreiben bis zu ihrem Abschluß mit dem Untergang des Helden oder mit der Versöhnung der widerstreitenden Interessen. Hinter diesem Kampf der Rede tritt die äußere Handlung, das äußere Geschehen zurück und wird fast ganz vor den Beginn des Stücks und hinter die Bühne verlegt, um höchstens am Schluß auf die Bühne überzugreifen. Das äußere Geschehen kommt nur so weit zur Geltung, als es in die Absicht der handelnden Personen aufgenommen wird und seinen Reflex findet in der Rede. Ein solches Drama kann den Wechsel des Orts entbehren. Das Redegefecht der sich in ihm messenden Personen ist nicht an einen bestimmten Raum gebunden; es kann überall geschlagen werden.

In solcher Weise haben die Franzosen im Unterschied von dem noch mit epischen und lyrischen Bestandteilen durchsetzten griechischen Drama das rein dramatische Drama geschaffen. Bis in seine letzten Szenen haben sie das Drama aufgelöst in Redekampf und Leidenschaft des Kampfs. Bei diesem Gesamtcharakter des Dramas bedeutet es nicht viel, ob die Einheit von Ort und Zeit bewahrt wird oder nicht. Schiller hat trotz seiner Freiheit in der Behandlung von Ort und Zeit das Wesen dieser Dramenform glänzend erfaßt. Man betrachte seinen

Digitized by Google

Wallenstein und man wird finden, daß er sich ganz im Rahmen dieser Form hält. Er ist vom Anfang bis zum Schluß Redegefecht der ihren widerstreitenden Willen mit dem Wort verfechtenden Persönlichkeiten. Nur zweimal, in der Unterschriftenszene der Piccolomini und dann in der großen Szene des Max und seiner Pappenheimer im dritten Akt von Wallensteins Tod zeigt sich der Einfluß Shakespeares: Das äußere Geschehen wird auf die Bühne gebracht. Aber auch diese Szenen sind aus der Shakespeareschen Form in die französische übersetzt. Das Geschehen wird eingebettet in einen großen Redekampf, in dem die im Geschehen sich auswirkenden Konflikte durchgekämpft werden.

Die bezwingende Folgerichtigkeit, mit der das französische Drama das eigentlich Dramatische durchbildet, erklärt den großen Eindruck und die beherrschende Stellung, die es gewonnen hat. Aber nicht nur diese Folgerichtigkeit allein; es hat den weiteren Vorzug, daß es an unmittelbarer Bühnenwirksamkeit alle anderen dramatischen Formen übertrifft. Das Drama hat neben dem Dialog als zweites Darstellungsmittel die szenische Aufführung, und merkwürdigerweise erfüllt die höchste Materialgerechtigkeit in der Verwendung des Dialogs, die diese Form erreicht, auch die Forderung der Materialgerechtigkeit in der Verwendung der Bühne. Das Drama, das den Zuhörer drei Stunden lang auf einem oft unbequemen Platz unentwegt festhält, ist darauf angewiesen, den Zuhörer aufs kräftigste zu bannen und bei sich festzuhalten. Am meisten erregende und den Zuschauer bannende Kraft hat aber der Kampf. Der Kampf weckt im Kämpfenden erregte Leidenschaften, er zieht den Zuschauer in die Erregung des Kämpfenden herein und erfüllt ihn mit der leidenschaftlichen Spannung auf den Ausgang des Kampfes. Dasjenige Drama wird also den Anforderungen der Bühne am meisten genügen, das sich in unausgesetzten Konflikten und den sich daraus ergebenden Spannungen bewegt. Von Anfang bis ans Ende auf den mit Worten ausgefochtenen Konflikt gestellt, trägt das französische Drama in jeder Szene die Spannungen und Erregungen der großen Leidenschaft in sich, die so gewaltig packen, hinreißen und erschüttern. Jeder weiß aus der eigenen Erfahrung, daß sich die große dramatische Szene da einstellt, wo die Leidenschaften im Kampf der Rede und Gegenrede mächtig anschwellen und sich furchtbar entladen. Ein Drama, in dem jede einzelne Szene aus Gegensätzen entwickelt wird und sich zum versteckten oder offenen Kampf ausgestaltet, der in raschen unaufhaltsamen Schritten immer tiefer in den Widerstreit der Handelnden hineinführt, hat den Vorzug der höchsten Bühnenwirksamkeit für sich und diese Eigentümlichkeit des französischen Dramas hat ihm den Erfolg gesichert, daß es bis

Digitized by Google

heute als die dramatische Form gilt, neben der bisher keine andere aufgekommen ist. Unsere hervorragendsten Dramatiker Schiller, Kleist, Grillparzer und Hebbel haben sich ihr verschrieben, ohne allerdings ihr gegenüber der Selbständigkeit ganz zu entsagen. Ibsen hat ihr in seinen Gesellschaftsdramen eine neue eigenartige Ausbildung gegeben und Dramen, die nicht in ihr verfaßt sind, haben bis auf den heutigen Tag in der öffentlichen Meinung einen schweren Stand.

Gleichwohl hat sich gegen diese Form seit ihrer Aufnahme in unsere Literatur immer ein starker Widerspruch geregt und ist immer wieder mit instinktiver Gewalt hervorgebrochen. Kaum hatte Lessing die neue Form begründet, so haben sie die Stürmer und Dränger unter Führung Goethes zur Verzweiflung Lessings umgestoßen und unter Zurückgreifen auf Shakespeare eine andere Form auf den Schild erhoben, die in Goethes Götz, Egmont und Faust ihre größten Erscheinungen gesehen hat. Goethe und mit ihm Schiller haben dann in ihren klassizistischen Tagen die griechisch-französische Form wieder zu Ehren gebracht. Sie sind in Iphigenie und Tasso, in Wallenstein und Maria Stuart und der Braut von Messina zu den Griechen und Racine zurückgekehrt, aber wie sie eben die orthodoxe Form zum Sieg geführt haben, da haben die Romantiker sie ihrerseits wieder verpönt und Tiek und Achim von Arnim haben, wenn auch mit viel schwächerem Können, ihr eine an Shakespeare, an den Götz und Faust anklingende entgegengestellt. Unter ihrem Einfluß haben Grabbe und sein Schüler Büchner um eine neue Gestaltung des geschichtlichen Dramas gerungen. Grillparzer und Hebbel haben die regelrechte Form wieder hergestellt, aber nach ihnen hat Anzengruber und dann die Naturalisten gegen den Stachel gelöckt. Anzengruber ist vom volkstümlichen Drama ausgegangen. Unserem volkstümlichen Geschmack aber ist die stark im Geist der südländischen und romanischen Völker stilisierte Bühnenform immer fremd geblieben. Auch die Raimundsche Zauberposse, die in Wien das durch das Eindringen des regelrechten Dramas stark zurückgedrängte volkstümliche Drama zur neuen Blüte gebracht hat, hat an der alten dem Shakespearedrama verwandten Art der Volksbühne festgehalten. Die Naturalisten aber haben in der Abneigung gegen alle gebundene Form und in der Absicht, die Natur abzuschreiben, wie sie sich bietet, den regelrechten Bau des Dramas eine Zeit lang geflissentlich verschmäht. Doch waren beide Richtungen, die volkstümliche Anzengrubers und die literarische der Naturalisten an die Kulissenbühne gebunden und konnten sich ihren Bedürfnissen nicht entziehen. Anzengruber, dem leider die Kraft versagt war, das Volkstümliche in die künstlerische Form zu erheben, hat deshalb haltlos geschwankt zwischen der volkstümlichen Überlieferung und der

Digitized by Google

regelrechten Bühne, und die Naturalisten sind nach kurzen anders gerichteten Anläufen reumütig zu der französischen als der alleinseligmachenden Form zurückgekehrt. Ibsen, der halbswegs unter die deutschen Dramatiker mitzählen darf, hat das Bedeutendste, was er zu geben hatte, in seinen beiden Faustischen Dichtungen, dem Brand und Per Gynt niedergelegt, aber in den darauffolgenden Gesellschaftsdramen die französische Form konsequent, wenn auch mit starker Eigenart, gehandhabt. Die Expressionisten endlich haben sie gänzlich verlassen. Ich habe nie ein Drama von einem führenden Expressionisten gehört, das sich an die regelrechte Form gehalten hätte.

Wir beobachten also ein fortwährendes Schwanken, ein Anderswollen und doch nicht Anderskönnen, ein immerwährendes sich Abwenden vom französischen Stil, das bis vor kurzem immer wieder mit dem Rückfall in ihn geendet hat. Die Abwendung aber geht in der Richtung der volkstümlich germanischen Form, die bislang in Shakespeare ihre größte künstlerische Ausbildung erfahren hat. Der Typus der Shakespearischen Form bleibt auch in unserem freien Kunstdrama erhalten und blickt überall durch, wenn er sich auch die mannigfaltigsten Wandlungen gefallen lassen muß. Der Unterschied zwischen den beiden Gattungen des Dramas, der volkstümlich germanischen und der griechisch-französischen, springt in die Augen. Er besteht aber nicht darin, daß, wie man aus dem Götz, einem doch sehr unvollkommenen Beispiel dieses Stils, glauben könnte, entnehmen zu müssen, die Einheit des Konflikts fehlt. Die Form verträgt sich sehr gut mit dieser Einheit. Shakespeares Macbeth und Goethes Gretchentragödie vermögen dies unzweideutig zu erweisen. Aber allerdings ist in ihr die starke Konzentriertheit und Einheitlichkeit der regelrechten Form gelöst. Was dieser die durchgreifende Einheitlichkeit verleiht, die ausgesprochen dramatische Anlage, die stete Kampfstellung der Personen gegen einander in der Rede wird man im Ganzen des Shakespeareschen und Shakespearisierenden Dramas vergeblich suchen. Zwar fehlt es naturgemäß nicht an einzelnen Szenen solchen Baus; Shakespeare selbst vermochte sie, wo sie sich ihm aus den Verhältnissen ergaben, mit sicherer Hand zu gestalten, aber diese Struktur ist nicht grundlegend. Sein Drama ist nicht durch sie charakterisiert. Denn die Handlung wird bei ihm für gewöhnlich nicht weiter getrieben durch die Rede und die in ihr zutage tretenden Gegensätze und Absichten, sondern durch die unmittelbare Wirkung von Taten und Ereignissen. Da die Gestalten des Dichters ihre Motive nicht mehr ausführlich in der Rede entwickeln und besprechen, so muß uns der Dichter die Zustände vorführen, aus denen ihr Handeln hervorgeht, er muß uns die Charaktere zeichnen, aus deren Beschaffenheit

Digitized by Google

die Taten erwachsen; er tut es in knappen Situations- und Charakterbildern. Die Handlungs- und Geschehensszenen, die er als beherrschende Bestandteile des Dramas auf die Bühne bringt, hüllt er ganz in die packende Stimmung der Leidenschaft und malt uns vornehmlich die Stimmung der Handelnden vor der Handlung, während der Handlung und nach der Handlung. So zerlegt sich ihm das Drama in eine größere Anzahl von halbepischen und halblyrischen Bildern, die nur insofern dramatisch sind, als in ihnen doch ein Element des Weitertreibens enthalten ist. Diese zahlreichen Bilder und Bildchen erfordern einen starken Szenenwechsel; denn die Situations- und Handlungsbilder sind an einen bestimmten Ort geknüpft und die Stimmung der Handelnden ist beim naturandächtigen Volk der Germanen durch die umgebende Natur beeinflußt. Die Natur, die einen geheimnisvoll dunkeln Einfluß auf die Seele ausübt und daher in dem der bewußten Seite des Menschen zugekehrten Drama der Franzosen und Griechen fast ausgeschaltet ist, spielt überhaupt im germanischen Drama mit; zwischen Shakespeare, Goethe und Raimund ist in diesem Punkt kein Unterschied. Damit gewinnt die Szene eine Bedeutung, die sie im griechisch-französischen Drama nicht haben konnte.

Man wird einen solchen Bau etwa an Shakespeares Macbeth bemerken. Der griechisch-französische Redekampf taucht wohl auch einmal auf, etwa in der kurzen Szene, in dem die Lady den schwankenden Gemahl zum Mord an seinem König aufpeitscht, aber sonst setzt sich das Drama zusammen aus einer Fülle von Situations-, Geschehens-, Handlungs- und Stimmungsbildern und die äußere Natur, die von Dämonen belebte Atmosphäre des Nebellands Schottland, wirkt geheimnisvoll in die Menschengeschicke herein. Die staunenswert großgeschauten Stimmungsbilder der Tragödie, wie Macbeths furchtbare Vision von dem Dolch, der ihn zum Mord an Duncan zieht, das nächtliche Grauen der Ermordung Duncans, die Geistererscheinung des ermordeten Banquo und das Nachtwandeln der von Gewissensbissen zerrütteten Lady wären im griechisch-französischen Drama Stilwidrigkeiten ohnegleichen und ähnlich steht es mit der Gretchentragödie, der größten Gestaltung dieser Art in der deutschen Literatur. Kaum zwei Szenen in ihr erinnern an die Sophokles-, Racine-, Schillersche Tragödie, allenfalls die Szene, da Mephisto den widerstrebenden Faust durch klugberechnete Rede von Wald und Höhle zu Gretchen zurückzulocken sucht und die Schlußszene im Kerker, in der aber der Redekampf um entgegengesetzte Ziele durch Gretchens getrübtes Bewußtsein gedämpft und ins Lyrische umgebogen ist. In der Hauptsache aber verläuft sie in einer Kette von Stimmungs- und Charakterbildern und die Stimmungsbilder malen das Werden und Wachsen der Liebe,

Digitized by Google

das in der unseligen Vereinigung der Liebenden endet und der seelischen Vernichtung, die über Gretchen nach der Tat hereinbricht. So entsteht eine Form von ganz anders gearteter Struktur, als die des griechisch-französischen Stils.

Aber so oft diese Form in der einen oder anderen Weise entschlossen versucht wurde, der Erfolg ist ihr versagt geblieben. Die Kritik hat sich auf die Seite Lessings gestellt und sie — allerdings nicht am Shakespearedrama, das man mit den Bedingungen des kulissenlosen Theaters entschuldigt hat — aber an seinen deutschen Nachfolgern verurteilt. Dafür aber, daß unsere Dichter immer wieder nach der verbotenen Frucht gegriffen haben, hat man keinen andern Grund anzuführen gewußt, als die böse Formlosigkeit der Deutschen; die das Rechte vor Augen mit deutscher Dickköpfigkeit immer wieder in die Irre streben; und die Erfahrung schien der Kritik recht zu geben. Diese Dramen erwiesen sich für unser Kulissentheater als im Grund unverwendbar. Selbst Faust, der wohl um seiner berückenden Poesie und um seines Tiefsinns willen hingenommen wurde, war gerade in der Gretchentragödie schwer zu bewältigen. Die große Zahl der Bilder nötigte zu immer neuem Umbau der Szene und die langen Pausen zwischen den einzelnen Bildern haben es fertiggebracht, selbst ihre unvergleichliche Poesie schwer zu gefährden oder gar erbarmungslos totzuschlagen. Was brauchte man mehr Beweis für die Berechtigung, die germanische Form als Sprengung der Form, als unkünstlerische Formlosigkeit in Bann zu tun.

Aber kann ein so beharrlicher Versuch, sich einem scheinbar unverbrüchlichen Gesetz zu entziehen, trotz der Gefahr des vollständigen Mißerfolgs, allein in einem Mangel begründet sein, muß er nicht in einer positiven Seite der germanischen Natur seine Ursachen haben? Ich fürchte, die deutschen Kritiker haben sich mit ihrem Verdikt einer Oberflächlichkeit schuldig gemacht; sie haben ein bedauerliches Unverständnis für die Bedingungen der deutschen Seele an den Tag gelegt.

Wir haben bereitwillig zugegeben, daß die griechisch-französisch-schillerische Form in besonders folgerichtiger Weise aus den Mitteln des Dramas entwickelt ist und rein auf ihre Formschönheit, ihre Einheitlichkeit und Bühnenwirksamkeit betrachtet ein Höchstmaß an Formschönheit in sich darstellt. Aber das Abweichen von diesem Höchstmaß mag eine Einbuße an Formschönheit bringen, es bedeutet deshalb noch lange nicht Formlosigkeit. Die Deutschen haben nun einmal nicht das Formempfinden der Griechen und Romanen, denen die Klarheit und Logizität der Struktur an erster Stelle steht. Ihr Formsinn neigt dem gotischen Geschmack zu, der die reiche, ja überreiche Fülle

Digitized by Google

der Glieder durch den einheitlichen Rhythmus, in dem sie sich bewegen, zusammenhält. Dramen, wie der Macbeth und die Gretchentragödie sind glänzende Beispiele einer Formgebung, wie man sie an jedem gotischen Dom beobachten kann.

Vor allem aber vergessen die Kritiker, die diesen germanischen Stil der Formlosigkeit zeihen, daß Form immer schon, wie dies Goethe gelegentlich einmal fein bemerkt hat, Gehalt ist. Jede Form ist nicht bloß die besondere Art, einen Gegenstand darzustellen und ihn faßbar und übersehbar zu machen, sondern sie drückt ein besonderes Weltempfinden des Künstlers aus. Die Anordnung, die ein Künstler seinem Stoff gibt, was er an ihm hervorkehrt, wie er seine Figuren in Bewegung setzt, wie er die Glieder aneinander reiht, geht aus der Stellungnahme hervor, die der Künstler zu Welt und Leben einnimmt. Die französische Dramenform ist wie alle Form der Ausdruck einer besonderen Einstellung zum Leben. Könnte es da nicht sein, daß die französische Einstellung dem deutschen Empfinden nicht so ganz liegt und daß also die dunkel gefühlte Unmöglichkeit, die griechisch-französische Einstellung zum Leben zu teilen, die Deutschen immer wieder zur Rebellion gegen die französische Form getrieben hat?

In der Tat ist es so. Das griechische und französische Drama stellt das Drama auf Willensentscheidungen, die sich in Rede und Gegenrede, die sich im Streit der Worte auswirken. Sie verlegt damit die Willensentscheidungen ganz nach der Seite des Bewußten, des hell und klar Durchschauten. Die Willensentscheidungen gehen nicht aus dem Unbewußten, aus dem Triebartigen und Instinktiven hervor, oder doch nur insofern, als alles Triebartige über das Bewußtsein geleitet wird und in ihm seine Unbewußtheit einbüßt. Im Unbewußten und Instinktartigen bleiben Entschließungen nur, wo sie sich unmittelbar an den Ereignissen einstellen und aus der durch Lage und Verhältnisse geschaffenen Stimmung entspringen. Die griechisch-französische Form ist die Ausdrucksweise von Völkern, deren Lebensauffassung dem bewußten Leben das Übergewicht über das Unbewußte zuerkennt. Sie entspricht der Vernunftklarheit des klassisch-griechischen Geistes und der Logizität und Bewußtheit des französischen Menschen. Sie entstammt in beiden Nationen einer Zeit beginnender Aufklärung und Verstandesherrschaft. In Griechenland geht dem Fortschreiten des Dramas vom dionysisch-lyrischen Rausch zur apollinischen Klarheit die Entwicklung der Philosophie zum Rationalismus des Sokrates zur Seite. In Frankreich ist diese Form wieder aufgenommen worden, als die ersten Boten der Aufklärung sich gemeldet haben. Lessing, der Vorkämpfer der Aufklärung, hat der französisch-griechischen Form die deutsche Fassung gegeben, Schiller, der Mann

Digitized by Google

der Reflexion, der mit seinem ganzen Wesen in der Aufklärung wurzelt, hat sie von uns Deutschen am meisterhaftesten gehandhabt und Hebbel, der Grübler, der freilich viele Einschläge aus Shakespeare in sein Drama verflochten hat, konnte sie eben wegen seines Grüblertums, ohne zu große Belästigung in ihr bewegen.

Dagegen muß sie jeder Zeit, jedem Volk und jeder Persönlichkeit ungeeignet erscheinen, ihr Weltauffassen in ihr niederzulegen, die die rationalistische Auffassung des Menschen, die Ansicht, von der überwiegenden Bewußtheit der seelischen Prozesse nicht teilen. Der Shakespearische Mensch wird wahllos von der dunklen Macht der Leidenschaft getrieben. Solche Naturen entscheiden sich nicht am Für und Wider der Gründe, sie folgen ohne dazwischentretende Überlegung ihrer Leidenschaft. Sie haben kein Bedürfnis, ihre Leidenschaften vor sich und andern zu rechtfertigen und sich der Beweggründe ihres Handelns bewußt zu werden. Romeo und Julie, die den Entschluß zur geheimen Heirat im Kampf der Gründe und Gegengründe bereden würden — das wäre die Art des griechisch-französischen Dramas — hörten auf, Shakespeare-Menschen zu sein. Bei Shakespeare bricht der Entschluß der Heirat unmittelbar aus der dunklen Gewalt der Leidenschaft hervor und was der Dichter geben kann, ist allein ein Stimmungsbild ihrer in der warmen Sommernacht auflodernden Liebesglut, die den fast wortlosen Entschluß verständlich macht. In der Seele Macbeths wird die schlummernde Machtgier durch geheimnisvolle von außen flüsternde Stimmen entfacht. Ein Zufall, die Einkehr Duncans in Macbeths Schloß drängt zur Entladung des aufgestachelten Ehrgeizes in der Tat und jeder weitere Schritt auf der blutigen Bahn wird ihm durch die Verhältnisse aufgenötigt. Macbeth steht im Ringen mit einem fernen Gegenspiel, das mit ihm kaum zum Kampf der Rede zusammengeführt wird und der Dichter weilt deshalb hauptsächlich bei dem inneren Widerstreit seiner Seele, bei dem furchtbaren Konflikt zwischen seiner blutigen Tat und seinem besseren Ich, den er verborgen vor der Welt in der eigenen Brust auskämpft. Eine solche Anlage führt weit ab von der regelrechten Form; sie entfaltet sich in den stimmungsdurchtränkten Handlungs- und Seelenbildern, die dem Drama seinen Charakter geben. Oder man denke an die zarten duftigen Frauengestalten Shakespeares, eine Desdemona und Ophelia. Ihre keusche wortlose Seele müßte sich ins Gegenteil verkehren, wenn sie Aufnahme finden sollten in eine Tragödie regelrechten Stils. Es ist ein fundamentaler Irrtum Fr. Vischers, wenn er es bedauert, daß Shakespeare nicht durch die Griechen hindurchgegangen ist oder wenn er von einem durch die Griechen geläuterten Shakespearedrama der Zukunft träumt. Der Durchgang durch die Griechen hätte Shakespeare

Digitized by Google

die Seele gekostet. Griechen- und Shakespearedrama beruhen auf einem so verschiedenen Weltfühlen, daß eine Durchdringung des einen durch das andere unmöglich ist.

Oder wie hätte der junge Goethe, wo er mit ganzer Seele bei seinem Schaffen war, in der französischen Form sich ausdrücken können. Die Weltauffassung seiner jungen Jahre ist ganz erfüllt von der Bedeutung des Unbewußten im Menschenleben. Er mußte sich daher vom griechisch-französischen Drama abwenden und sich Shakespeare verwandt fühlen. Wie arm und unentwickelt, verglichen etwa mit einer ähnlichen bei Schiller, ist in Götz die Szene, wo dieser sich im bedenklichen Konflikt mit seinem geschworenen Eid bestimmen läßt, die Führung der Bauern zu übernehmen; aber wie könnte der biderbe Götz, der Mann der Tat, nicht des Worts sich in breiter Rede, im Für und Wider der Gründe, ergehen. Man denke sich ein Gretchen, das mit griechisch-französischer Redemächtigkeit ihre Ziele verfechten würde, wie entsetzlich! Der ganze unwiderstehliche Zauber von Gretchens unbewußter Innerlichkeit wäre dahin! Goethes Menschenauffassung verträgt nur die Schilderung der Verhältnisse und der Stimmungen, aus denen die Entschlüsse geboren werden und der Stimmung nach der Tat, wie die Shakespearesche. Das Vorwiegen des Lyrischen und Zuständlichen bei ihm hat zum mindesten in der Gretchentragödie nicht in einer Formlosigkeit des Dichters, in einem Unvermögen an dramatischer Gestaltung seinen Grund, sondern in seinem Weltverständnis, in seiner Auffassung vom Überwiegen des Instinktmäßigen im Menschen gegenüber dem Bewußten. Goethe hat den Glauben, daß der Mensch in seinem dunklen Drange sich des rechten Weges wohl bewußt ist, in seiner klassischen Zeit nicht mehr voll geteilt. Er hat vom Menschen ein bewußteres Anfassen der Lebensaufgabe verlangt. Aber weil er auch da noch an der Gebundenheit des Lebens an die dunklen Triebe der Seele festgehalten hat, hat er, auch als er sich der Racine-Form wieder zugewandt hat, doch diese Form vom Standpunkt des eigentlich dramatischen Dramas aus schlecht gehandhabt. Die Franzosen sind nicht ganz im Unrecht, wenn sie im Hinblick auf ihre Form die Iphigenie und den Tasso als mäßige Dramen aus der Racine-Schule bezeichnen.

Ja selbst ein so glänzender Vertreter der regelrechten Form, wie Schiller, ist in zwei seiner Dramen von der geläufigen Straße abgewichen. Er hat angesteckt von der Romantik in der Jungfrau und unter dem Einfluß der schweizerischen Tellspiele im Wilhelm Tell zu einer Form gegriffen, die diesen beiden Stücken bei der Kritik den Ruf eingetragen hat, mäßig oder gar schlecht gebaut zu sein. In der Jungfrau spielt der Konflikt in der Seele der Jungfrau; er wird noch

Digitized by Google

weit mehr in ihrem Innern und noch weit weniger mit dem Gegenspiel ausgefochten als in Shakespeares Macbeth. Ein solcher Stoff führte Schiller ganz von selbst zur Annäherung an Shakespeares freie Form. Auch der Tell als das Drama der Masse, die sich in der Rede nicht wohl mit ihrem Gegenspiel messen kann, schloß den Bau des regelrechten Dramas aus. Aber merkwürdig! Gerade mit diesen dem volkstümlich germanischen Stil angenäherten Dichtungen, die das Kopfschütteln der Kritiker erregt haben, hat Schiller die Herzen des deutschen Volkes am meisten gewonnen. Man versteht den immer wiederkehrenden Versuch der deutschen Dichter, der französischen Dramenform zu entschlüpfen, nur, wenn man bedenkt, daß diese Form nicht zuläßt, einer tief im germanischen Geist wurzelnden Auffassung vom Menschen ihr Recht zuteil werden zu lassen. Der Expressionismus unserer Tage vor allem kann sich der regelrechten Form nicht bedienen, weil er das Hintergründige am Menschen sucht, weil er die dunkeln und ewigen Wurzeln alles Geschehens aufdecken möchte. Der Redekampf spielt sich im Vordergrund des Bewußtseins ab, in den das Hintergründige nur von ferne hineinklingt. Den Vordergrund muß zurücklassen, wer zu den Müttern hinuntersteigen will.

Man glaube daher auch nicht, die französische und germanische Auffassung stehen sich gleichberechtigt gegenüber. Das germanische Verständnis des Menschen, wie wir es bei Shakespeare und dem jungen Goethe finden, ist das tiefere, die französische Anschauung abstrahiert vom vollen Leben. Sie gibt den Menschen in einer Stilisierung, die den Untergründen des Seins nicht gerecht wird. Das Leben ist in Romeo und Julie, in Macbeth und in der Gretchentragödie tiefer geschaut als in Sophokles' Antigone, in Racines Andromache oder in Schillers Wallenstein. Die griechisch-französische Form umspannt nur einen engen Ausschnitt der Welt. Sie schließt die unter germanischen Menschen so häufigen Naturen, die in ihrer Innerlichkeit des Worts nicht mächtig sind, vom Drama aus und gestattet dem Dramatiker nicht, den verborgen in der Seele sich abspielenden Konflikt des Menschen mit seinem eigenen Ich auf die Bühne zu bringen. Ist aber einmal einem Volk und einem Dichter der Blick aufgegangen für die Tragik von Gestalten, wie Macbeth und Desdemona, für Gretchen und die Jungfrau, dann müssen sie nach einer Form streben, die ihnen diese Tragik zu verkörpern erlaubt. Endlich ist das Tiefsinnigste, was das deutsche Volk zum poetischen Gut der Weltliteratur beigesteuert hat, das Weltanschauungsdrama, in dem der Mensch aus dunklem Drang und schwerem Irren den Weg zur Klarheit und zum Heile findet, auf die Form germanischer Art angewiesen.

Es ist immer das Los des germanischen Volkes gewesen, den

Digitized by Google

Forderungen der vollkommenen Form nicht genügen zu können. Es hat eine Tiefe und Weite der Weltauffassung, die sich in die Enge vollendeter Formschönheit nicht mehr einspannen läßt. Shakespeare und Rembrandt, der Engländer und der Deutsche, die beiden höchsten Meister germanischer Kunst, sind des Zeugen, aber was sie an Form einbüßen, das holen sie an Tiefe und Weite der Menschendarstellung herein. Das Menschensein in seiner ganzen Tiefe und dem ganzen Reichtum seiner Erscheinungen zu erschauen, wird immer das Ziel deutscher Dichter sein.

Ich glaube daher nicht, daß die Zukunft des modernen Dramas in Deutschland in der Fortführung und unbestrittenen Herrschaft der französischen Form liegt. Sie wird einer verinnerlichten, einer wesentlich germanischen Form Platz machen müssen. Die stets wachsende Bewegung gegen diese Form wird nicht zur Ruhe kommen, bis sie ihre Erfüllung in einem neuen großen Drama von volkstümlich deutschem Stil gefunden hat. Nicht als ob diese Form schon irgendwo voll in unserer Dichtung entwickelt wäre. Der Götz hat, von ihrem Gesichtspunkt aus betrachtet, erhebliche Mängel. Er leidet an der Uneinheitlichkeit seiner Handlung und an dem zu breiten Sichvordrängen des epischen Elements. Am nächsten kommt ihr die Gretchentragödie. Aber auch sie stellt in ihrer ausgesprochen lyrischen Struktur eine Besonderung dieser Form dar, nicht ihren Typus.

Oskar Walzel hat es in seiner »deutschen Literaturgeschichte seit Goethes Tod« beklagt, daß es dem überlegenen dramatischen Genius von Kleist infolge seines unglücklichen Bestrebens, die Synthese der griechischen und der Shakespeareschen Form zu finden, nicht vergönnt gewesen sei, die wahrhaft deutsche Form des Dramas zu schaffen. Aber wie hätte er das können? Hat er doch, wie jeder echte Dramatiker, für die lebendige Bühne schreiben wollen und an der damaligen Kulissenbühne hätte ein solches Drama notwendig scheitern müssen. Sollten wir es da nicht mit Freude begrüßen, daß die deutsche Bühne, wie so manche neuere Aufführung zeigt, eine Bühnendarstellung von so andeutender und beweglicher Art gefunden hat, daß sie auch dem Szenenreichtum und der Stimmungsgewalt einer deutsch empfundenen dramatischen Welt gewachsen ist?

Der Expressionismus hat sich die neuen Möglichkeiten, die die stilisierende Bühne bietet, zunutze gemacht. Er wurzelt ja von Haus aus im germanischen oder einem dem germanischen ähnlichen Kunstempfinden; er strebt nach Verinnerlichung und hat einen natürlichen Zug zum Drama germanischen Stils. Aber sein Drama hat, das darf man sich nicht verhehlen, bisher enttäuscht. Es ist zuviel Verworrenheit und Ungeklärtheit, zuviel Großstadtluft und erotische Schwüle,

Digitized by Google

zuviel Modetreiben und Kaffeehausästhetik in ihm, als daß er die Hoffnung, die man auf ihn setzen mochte, bisher hätte erfüllen können. Er hat bis heute höchstens Vorarbeit geleistet. Die Zukunft muß lehren, ob uns ein Meister beschieden sein wird, der hohen und freien Geists den vorhandenen Keim zur Entfaltung bringen, der die großen Aussichten, die sich für unser Drama in der neueren Inszenierungskunst darbieten, ausnutzen und uns ein Drama spenden wird, in dem wir ebenso den Geist der Gegenwart, wie Fleisch von unserem Fleisch und Blut von unserem Blut zu erkennen vermögen.

Digitized by Google

Bemerkungen.

Goethes Harfenspielergesang „Wer sich der Einsamkeit ergibt" in den Kompositionen Schuberts, Schumanns und H. Wolfs.

Eine vergleichende Analyse.

Von

Paul Mies.

An anderer Stelle [1]) habe ich gezeigt, wie auf Grund der Vergleichung mehrerer zu einer Melodie geschriebener Texte und besonders mehrerer zu einem Text bestimmter Melodien sich Kenntnisse über die musikalischen Ausdrucksformen erlangen lassen und habe solche Ausdrucksformen in einem besonderen Falle nachgewiesen. Da umfassende Untersuchungen derart noch nicht vorliegen, muß die hier beabsichtigte Betrachtung ebenfalls an einem Beispiel durchgeführt werden. Während ich in der erwähnten Studie das Hauptaugenmerk auf die Herausschälung musikalischer Ausdrucksformen legte, soll hier die Beziehung des Komponisten zum Textdichter untersucht werden. Auf solch vergleichende Betrachtungen weist schon Bauer [2]) hin. Seine Beispiele sind aber nicht weit genug durchgeführt, da er im wesentlichen nur »eine vergleichende Charakteristik der Begleitungen verschiedener Meister« beabsichtigt. Eine weitergehende Untersuchung, die sich auf alle Teile des Liedes erstreckt, sei hier an drei Kompositionen des Gesangs »Wer sich der Einsamkeit ergibt« vorgenommen. Das Beispiel ist so gewählt, daß bei dem Vergleich die heutigen Kenntnisse über musikalische Ausdrucksformen ausreichen; zudem lassen sich bei ihm besonders einwandfrei abschätzende Sätze über den Wert der verschiedenen Vertonungen gewinnen, über ihr verschiedenes Entsprechen in bezug auf den Text, über ihre musikalischen und poetischen Werte und daran anschließend Ausblicke auf das gegenseitige Verhalten von Wort und Ton, von Komponist und Dichter.

Hauptmaterial der Untersuchung sind: F. Schubert [3]) (Op. 12 die bekannte Komposition), in folgenden gar nicht oder mit Schubert II bezeichnet, R. Schumann [4]) (Op. 98 a Nr. 6), H. Wolf [5]). Hin und wieder ziehe ich Zelters [6]) Komposition zum Vergleich heran, ebenso F. Schuberts erste Komposition [7]), mit Schubert I bezeichnet.

---

[1]) Zeitschrift für Musikwissenschaft, II. Jahrgang, Seite 225 ff. Herders Edvard Ballade bei J. Brahms.

[2]) M. Bauer, Die Lieder F. Schuberts, Band I, 1915, Seite 79 und Seite 243 ff.

[3]) Gesamtausgabe Band IV, Seite 189, Ed. Peters, Band II, Seite 27.

[4]) Ed. Peters, Band III, Seite 92.

[5]) Ed. Peters, Goethe Lieder, Band I, Seite 3.

[6]) M. Friedländer, Gedichte von Goethe in Kompositionen seiner Zeitgenossen, 1896, Seite 87.

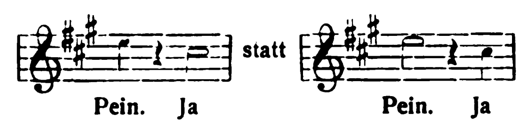
[7]) Gesamtausgabe Band III, Seite 187, Bauer a. a. O. Seite 219.


Digitized by Google

Ich betrachte zunächst die Rhythmik der Kompositionen im allgemeinen. Das Gedicht läßt sich in vier Strophen jambisch skandieren, so daß sich die Strophen 1, 3 und 2, 4 entsprechen. In den beiden ersten sind die Verse 1 und 3 vierfüßig, 2 und 4 dreifüßig, in den Strophen 2, 4 sind alle Verse dreifüßig. Ausnahmen enthält der 3. Vers von Strophe 2 mit nur zwei Füßen und die beiden ersten Verse der Strophe 3 mit je einem Daktylus. Diese Freiheiten zeigen, daß überhaupt das Hineinpressen in das jambische Maß verfehlt ist; wir haben ein dem Sinnakzent nach ganz freies Metrum vor uns. Das Taktmetrum der Musik ist ursprünglich bei einmal gewähltem Takt ein festes, ähnlich dem Gewicht der skandierten Jamben. Zelters Komposition zeigt diesen Zusammenhang am deutlichsten. Zwei Jamben entspricht durchweg ein auftaktiger Viervierteltakt, also ˘♩ | ¯♩ ˘♩ ¯♩ die dreifüßigen Verse werden durch Dehnung auf zwei Takte gebracht, wie die vierfüßigen Verse sie von selbst haben. So entsteht die achttaktige Melodie und die quadratische Melodieform, die ja ein Wahrzeichen des Liedes des 18. Jahrhunderts ist [1]).

Gehen wir die drei zu behandelnden Kompositionen nach diesem Gesichtspunkte durch, so zeigt sich, daß der Entstehungszeit nach dem Sinnakzent auch in der Vertonung mehr und mehr sein Recht eingeräumt wird. Diesen schon häufig ausgesprochenen Satz [2]) werde ich jetzt an einigen besonders interessanten Stellen ausführen. Die des öfteren am Versanfang stehenden Interjektionen (Strophe 1 Vers 2 »Ach«, Strophe 2 Vers 1 »Ja«, Strophe 4 Vers 2 »Ach«) stehen in der kurzen Silbe des Jambus, dem Sinne und auch der phonetischen Sprechweise nach sind sie aber jedenfalls betont. Das fühlte schon Zelter, wenigstens die beiden letzten dehnte er um ihre doppelte Länge, indem er die Pause des vorhergehenden Versfußes hinzunahm; dadurch kam die Interjektion auf einen betonten Taktteil und erhielt zugleich eine ihrer Wichtigkeit entsprechende Länge.

I.



Die erste Silbe des 2. Verses der 1. Strophe konnte er auf diese Weise nicht dehnen, daher griff er zu einem musikalischen Hilfsmittel, er gab ihr in der Phrase die höchste Tonhöhe und glich so fehlende Länge durch hervorstechende Tonhöhe aus [3]). Schubert verfährt in seinen beiden Liedern mit den Interjektionen wesentlich unbekümmerter wie Zelter. Schumann wendet, wohl um den Rhythmus freier gestalten zu können, als einziger den Dreivierteltakt an; die Jamben und Daktylen des Gedichtes lassen sich dadurch wesentlich mannigfacher gestalten. Die Ausrufe der 2. und 4. Strophe erscheinen bei ihm auf das erste, also betonte Viertel des Taktes; sie erhalten aber keine ausgezeichnete Länge. Das »Ach« der 1. Strophe, die schmerzlichste Interjektion von den dreien, hob Schumann stark hervor, einmal durch längere Dauer ($^1/_4 + {}^1/_8$), dann aber durch einen besonderen Kunstgriff, indem er sie auf das dritte, unbetonte Viertel anfangen und über den Taktstrich in den betonten Taktteil halten läßt. Der Beginn einer neuen Phrase mit einer über den Auftakt verlängerten Note, der Ausfall der Betonung an erwarteter Stelle gibt eine hervorstechende Ausdrucksform, die gegenüber der Einführung der betonten Silbe

---

[1]) H. Rietsch, die Deutsche Liedweise, Seite 49.

[2]) Rietsch a. a. O. Seite 86.

[3]) Über derartige Möglichheiten siehe Rietsch a. a. O. Seite 143 ff., Minor, Neuhochdeutsche Metrik II. Seite 115 f.

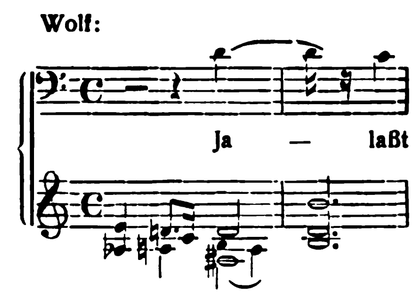
Digitized by Google

auf dem Haupttaktteil verschärft wirkt. Diese Art des Ausdrucks hat H. Wolf ganz besonders entwickelt, und man sieht bei ihm alle drei Interjektionen derart verlängert und betont. Hier wird der Ausdruck noch mehr verschärft, wie in dem Schumannschen Beispiel, dadurch, daß die Begleitungsmelodie die betonte Note am gehörigen Platze hat. Je eine Stelle aus Schumann und Wolf mit der zugehörigen Instrumentalmelodie setze ich als Beispiel nebeneinander.

II.

Schumann:

Ach! — der ist



Überhaupt fällt in dem Liede Wolfs die vielfache Umgehung des betontesten ersten Taktteils in der Singstimme auf, noch mehr wie bei Schumann. Am wenigsten ist dies in der 3. Strophe der Fall, wo das jambische Versmaß am meisten mit dem Sinnakzent übereinstimmt. In den Singstimmen bleibt also der erste Schlag des Taktes mit einer entsprechenden Länge auch wirklich sinngemäß hochbetonten Silben vorbehalten, z. B. Strophe 1 Vers 2 »bald«, Strophe 1 Vers 4 »Pein«, usf. Die drei Faktoren, die für eine Betonung in Frage kommen, Stellung im Takt, Länge und Tonhöhe sind bei Wolf in ihrem gegenseitigen Verhältnis außerordentlich stark differenziert und besonders die Betonung durch Stellung, die in ihrer, dem Takt entsprechenden gleichmäßigen Wiederholung bei den früheren Komponisten, sogar noch bei Schubert, manchmal störend wirkt, ist bei ihm vermieden, und dadurch, tritt sie einmal ein, in besondere Bedeutung gestellt. Wesentlich dabei ist, daß der Takt selbst noch markiert wird, z. B. durch die ganz selbständige, rein musikalischen Gesetzen gehorchende Begleitung. Auch Schumann versucht ähnliches, wie man an der vielfachen Taktverschiebung des folgenden Beispiels sieht:

III.

dann bin ich nicht al - lein
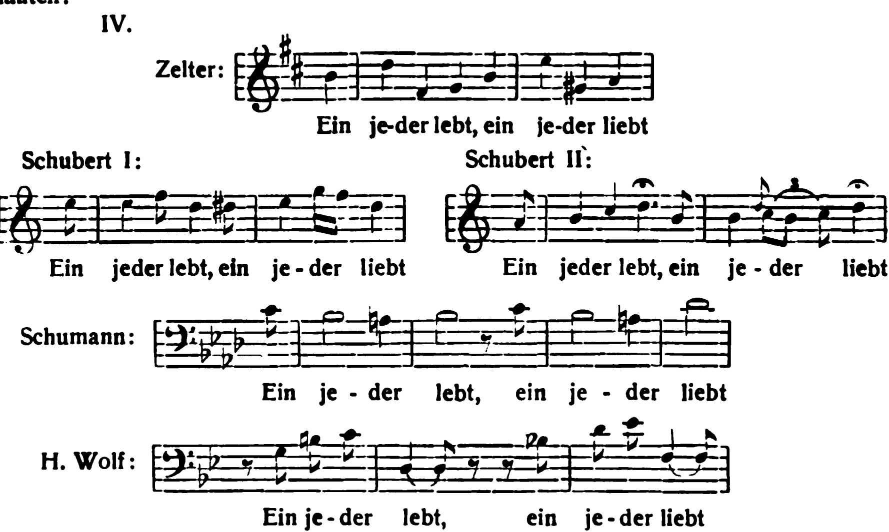
Ihm war noch nicht so klar, daß »dann« und »ich« durch die Verschiebung zu starke Betonung erhielten, wie ich oben auseinandergesetzt habe. Daher klingt die Deklamation dieser Stelle — auch der Begleitungsbaß ist synkopiert — etwas gezwungen. Die Verkennung der Absicht des Komponisten hat Reißmann[1]) zu (meiner Ansicht nach) völlig ungerechten Urteilen über Schumanns Wilhelm-Meister-Lieder geführt.

So ergibt sich aus der Betrachtung der Rhythmik schon die veränderte Stellung der Romantiker und Modernen gegenüber den Klassikern, zu denen wir Schubert rechnen können. Den Satz von dem vermehrten Eingehen auf den Sinn des Gedichts werden wir auch feststellen, wenn wir jetzt die einzelnen Textstrophen in den Kompositionen parallel miteinander vergleichen.

[1]) A. Reißmann, R. Schumann, 1871, Seite 180.

Digitized by Google

Besonders interessant ist neben der Interjektion »ach« der 3. Vers der 1. Strophe »Ein jeder lebt, ein jeder liebt« mit seinem Zerfallen in zwei parallele Halbverse. Heuß[1]) hat schon darauf hingewiesen, daß solche textliche Parallelbildungen Anlaß geben zu ähnlichen musikalischen Parallelphrasen. Die Stellen der fünf Kompositionen lauten:



Deutlich sehen wir bei den Komponisten die Entwicklung in der Anpassung an den Text, der hier auch als Sinnakzent zwei jambische steigende Dipodien enthält nach dem Schema ◡\ ◡/ ◡\ ◡/. In Zelters Lied ist die rhythmische Wiedergabe am einfachsten, sie entspricht aber mehr dem gegenteiligen Schema der fallenden Dipodie ◡/ ◡\ ◡/ ◡\ da die erste Hebung sowohl durch die Stellung im Takt, wie durch Tonhöhe hochbetont ist. Dieser rhythmischen Starrheit entging Schumann durch den Dreivierteltakt, noch mehr aber Wolf', der die erste Hebung überhaupt als solche nicht berücksichtigte, in der richtigen Annahme, daß das zweimalige Vorkommen von »jeder« zu seiner Betonung genüge. Zugleich gelang ihm dadurch am besten die musikalische Parallele zu der Textsteigerung »lebt — liebt«. Diese Steigerung beschränkt sich bei Schumann auf verschiedene Tonhöhe der Worte »lebt — liebt«, bei Zelter wird sie durch die starre Rhythmik abgeschwächt, bei Wolf liegt der ganze zweite Halbvers eine Terz höher, während der Rhythmus scharf zu »lebt« und »liebt« drängt, so daß hier der vollkommenste Anschluß an den Text erreicht ist. Schubert läßt eine solche Steigerung im zweiten Halbvers vermissen. Zwar enthält das Manuskript die Lesart, wie Notenbeispiel IV zeigt, so daß der zweite Halbvers durch ein Melisma verbreitert und gehoben ist. (Leider hat selbt die Ausgabe Peters noch die durch Vogl beeinflußte Lesart, die das Melisma auch im ersten Halbvers schon hat[2]). Aber da die Tonhöhe und Dauer beide Male die gleiche ist, kann von einer wesentlichen Steigerung nicht die Rede sein, die sich Schubert hier entgehen ließ. Der Text bleibt aber dabei nicht stehen; alle leben, alle lieben, aber alle überlassen den Sänger der Pein. Das musikalische Gegenstück hierzu ist nur Wolf gelungen. Zelter hat ähnliches beabsichtigt, der

---

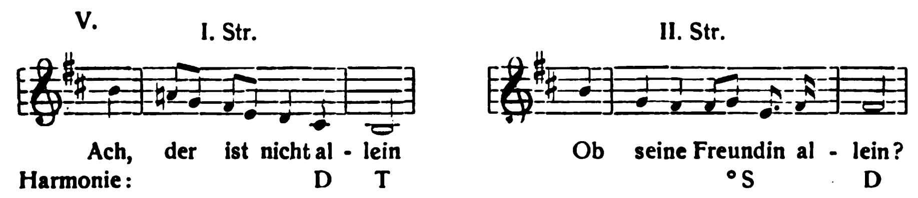
[1]) Haydns Kaiserhymne, Zeitschrift für Musikwissenschaft, Band I, Seite 11.

[2]) Siehe dazu die Anmerkung zu Nummer 41 in M. Friedländer, Gedichte von Goethe in Kompositionen, Band II, Seite 234, 1916.

Digitized by Google

an dieser Stelle mit steigender Tonhöhe zur Dominante der Dominante (Cis-Dur in H-Moll) moduliert. Bei Schubert und Schumann macht sich das Bestreben der Musik geltend, Schlüsse durch Herabgehen und Zurückkehren zur Haupttonart zu bilden. Beides finden wir bei Schubert II, das Herabsinken der Singstimme allein bei Schumann, der aber durch ein kleines Melisma das Wort »Pein« betont. Fehlerhaft wirkt hier die fehlende Zäsur zwischen der 1. und 2. Strophe. Schubert ging nur auf die niedergedrückte Stimmung des Harfners ein, die er in dem in immer tiefere Regionen sinkenden Nachspiel weiter schildert. Wolf folgt der Steigerung des Textes, die Singstimme erreicht ihren Höhepunkt bei »Pein«, dazu auf dem Hauptseptakkord auf As, der nicht aufgelöst wird, sondern nach enharmonischer Umdeutung nach G-Moll zurückführt. Dabei reiht die Begleitung das Anfangsmotiv fortwährend aneinander und zieht es zur Melodie aus.

Ich gehe über zur Besprechung der 3. Strophe. Die in ihr neu auftretenden Vorstellungen des Schleichens und des Liebenden bringen bei den drei Kompositionen die entsprechenden Darstellungen hervor. Die Begleitung, die bis zu dieser Stelle durch die Vorstellung der Harfenakkorde bestimmt wurde, malt das Schmeichlerische der Liebesszene, leise Triolen treten auf, ein schleichendes Motiv im Baß, das schon Bauer[1]) erwähnt, tritt bei Schubert und Wolf hinzu. Die Frage »ob seine Freundin allein?« wird sogar in Zelters Strophenlied von Bedeutung für die musikalische Ausdrucksform. Der phonetischen Sprachenmelodie[2]), der Frage entsprechend wendet Zelter die in der 1. Strophe abwärtsgehende Melodie nach oben; auch schließt die Phrase in der 2. Strophe auf der Dominante mit einem phrygischen Schluß[3]).



Es ist dies eine von den wenigen Stellen, an denen Zelter die Strophenmelodie abändert. Schubert und Schumann nehmen wenig Notiz von der Satzkonstruktion; Schubert geht mit der Melodie nach einem Quintensprung abwärts nur eine kleine Sekunde herauf (Leittonschritt), Schumann senkt die Melodie nur, bei beiden wirkt der Schlußfall zu Ende eines musikalischen Satzes. Wolf dagegen steigert die Tonhöhe ganz entsprechend der Sprachmelodie und verstärkt diese Ausdrucksform noch durch Modulation in entfernte Tonarten D-Dur, Des 7, Fis $\stackrel{>}{\scriptstyle 5}$, Ges, . . . Entsprechend dem Textparallelismus »die Liebende schleicht«, »die Qual schleicht«, stellt sich ein solcher auch in der Vertonung ein, wenigstens bei Schubert und Wolf, und der Steigerung des Textes entspricht wieder eine musikalische, da Tonlage, Tonhöhe und Tonstärke wachsen. Hier zeigt sich Schuberts Fortschritt von der ersten zur zweiten Fassung; denn die erste beginnt bei »So überschleicht« mit der Wiederholung der Strophenmelodie ohne musikalische Beziehung zur vorhergehenden Zeile. Auch Schumann hat sich die Gelegenheit musikalischen Zusammenhaltes entgehen lassen; die beiden ersten Verse der 3. Strophe mit ihrer zarten Tonmalerei stehen motivisch ganz vereinzelt da. Schumann vernachlässigt hier das,

[1]) Bauer a. a. O. Seite 244.

[2]) Siehe z. B. O. Jespersen, Lehrbuch der Phonetik, II. Auflage, 1913, Seite 233 ff., P. Mies, Gregoriusblatt 1920, Nummer 5, 6 und Bach-Jahrbuch 1920.

[3]) Vgl. P. Mies, Bach-Jahrbuch 1920.

Digitized by Google

was der Text bietet, und ein Zerreißen der Komposition ist die Folge. Wolf ist auch der einzige, welcher der unglücklichen Betonung »überschleicht« = – ‿ – entgangen ist.

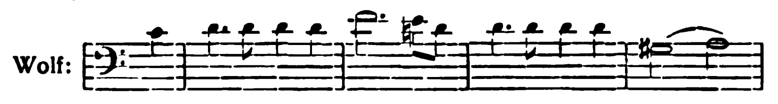
Da die Satzkonstruktion vom 4. Vers der Strophe 3 übergreift bis zum Ende des 1. Verses von Strophe 4 ergibt sich für die Komposition eine Schwierigkeit. Am deutlichsten zeigt dies Zelters Strophenlied in der quadratischen Form; die musikalische Form, die anschließend an die beiden ersten Strophen entworfen ist, paßt nicht mehr. In den drei andern Liedern wird dann auch die 1. Zeile der Strophe 4 »mich Einsamen die Qual« zu Strophe 3 gezogen und es tritt wiederum eine musikalische Parallelbildung ein entsprechend den beiden Versen »mich Einsamen die Pein«, »mich Einsamen die Qual«. Am vollständigsten ist der Parallelismus bei Schumann:

VI.



Schubert und Wolf unterscheiden noch — sehr zum Vorteil der Komposition und wohl auch in tieferem Eingehen auf die Dichtung — zwischen den beiden Versen [1]). Die Melodie des Wortes »Pein« geht bei ihnen aufwärts, — gefoltert stößt es der Sänger hervor —, um zu einem ähnlichen Kraft erfordernden Aufschrei bei Qual nicht mehr fähig zu sein, — hier sinkt er ermattet zusammen.

VII.



Die Vision ist zu Ende, der Abgesang beginnt. Schubert, überquellend von Musik, greift zu einer neuen breiten Melodie. Die Begleitung schließt sich sowohl an die des Mittelteils an, wie sie auch geeignet ist, die Akkorde der Harfe zu versinnlichen. Um die achttaktige Melodieform, die sich ohne Zweifel musikalisch-logisch begründen läßt [2]), zu erreichen, muß Schubert nun, da der 1. Vers der Strophe schon komponiert war, einen Kunstgriff anwenden: er wiederholt den letzten Vers; und zur Verbreiterung der Stimmung wiederholt er die so gewonnene Textstrophe in einer Variierung. Schubert beschließt das Lied durch eine weit ausladende Melodie; die Wiederholung des Textes ist durch diesen nicht begründet, sie ist es nur musikalisch. Da, mit Ausnahme der Begleitungsfigur, ein motivischer Zusammenhang der Vertonungen der einzelnen Strophen nicht vorhanden ist, mußte der Abgesang so ausgebaut werden, daß er auch musikalisch als Krönung des ganzen Liedes wirkte. Auch Schumann formt aus den letzten drei Versen eine achttaktige Melodie, indem er zwischen dem letzten und vorletzten ein zweitaktiges Zwischenspiel einführt; auch er verbreitert durch ein mehrtaktiges, diese Melodie wiederholendes Nachspiel die Stimmung. Bei ihm wirkt aber dieser Teil weniger abschließend, er tritt den vorhergehenden Teilen nur koordiniert, ohne motivischen Zusammenhang, gegenüber. Schumanns Lied zerfällt also musikalisch; ihm ist die Vereinigung der musikalischen

[1]) Die erste Fassung Schuberts bleibt in fast allen diesen Punkten weit hinter der zweiten zurück.
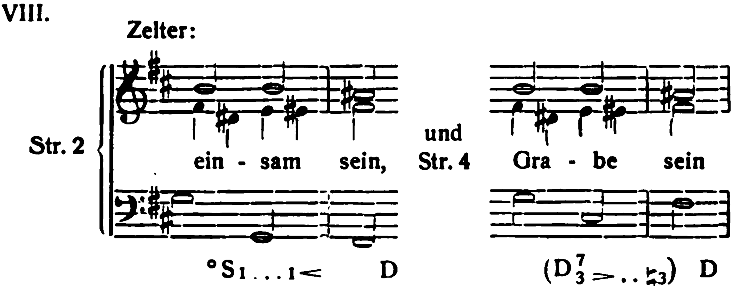
[2]) H. Riemann, System der musikalischen Rhythmik und Metrik, Seite 196 ff.

Digitized by Google

mit der dichterischen Form nicht gelungen. Am besten erfüllt dies die Komposition H. Wolfs. Er greift zu schon bei der 1. und 2. Strophe und ihren Vorspielen benutzten Motiven. Die Stimmung des Abgesanges ist dadurch festgelegt und dem musikalischen Formbedürfnis, das derartige Wiederholung zu verlangen scheint [1]), Genüge getan. Da die Anfangsmelodie aus Motivketten besteht, so lag eine Notwendigkeit zur Bildung einer achttaktigen Melodie nicht vor, auf die Wolf denn auch verzichtet.
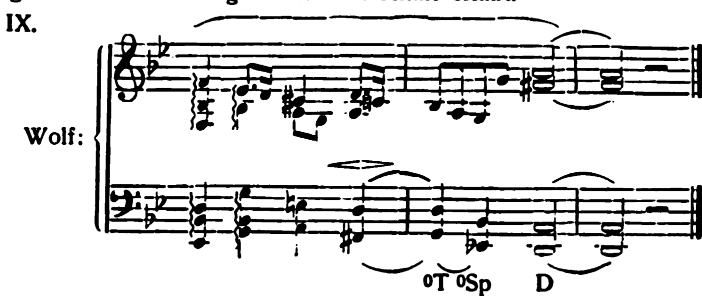
Der Schluß gibt noch Gelegenheit zu einer interessanten Beobachtung. Schubert schließt das Lied, wie sein Anfang ist, in Moll. Chromatisch abwärts steigende Bässe zeigen das Zusammenbrechen an, resigniert beginnt der Sänger, resigniert schließt er. Schumann dagegen verleiht der Sehnsucht des Sängers einen wärmeren Ton; der Abgesang wendet sich deutlich und immer deutlicher nach Dur, und der Schluß tritt so in auffallenden gefühlsmäßigen Gegensatz zu den ersten Strophen [2]). Es liegt eine deutliche Aufhellung vor. Schon Zelter empfand ähnlich, das zeigen die beiden Harmonisierungen VIII, von denen die zweite wesentlich weicher ist.

VIII.



Bauer [3]) hat nicht scharf genug gesehen, als er behauptete, Wolfs Schluß sei ebenfalls resigniert. Der Schluß der Singstimme ist allerdings in der Stimmung des Anfangs gehalten, auch die ersten Takte des Nachspiels noch; dann aber breitet sich in der Seele des Sängers die Gewißheit der Befreiung aus, die Melodie steigt an, die Harmonie wendet sich nach D-Dur, der Dominant der Liedtonart, aber nicht über den stark abschließenden Dominantseptakkord, sondern über G-Moll (°T) und Es-Dur (°Sp), dazu noch mit der Dominantquint a im Diskant. So wird die sehnsüchtig hoffende Stimmung musikalisch scharf erfaßt.

IX.



Hier sieht man, wie die Musik mehr vermag als selbst die Dichtkunst: einen

[1]) Mies a. a. O. Seite 232.

[2]) Über die Gegensätzlichkeit von Moll und Dur siehe die interessante Arbeit: E. Becker, Die Bedeutung von Dur und Moll für den musikalischen Ausdruck. Diss. Würzburg 1910.

[3]) Bauer a. a. O. Seite 244.

Digitized by Google

im Text nur angedeuteten Stimmungsumschlag kann sie in wenigen Akkorden deutlich kennzeichnen.

Die Einzelbesprechung ist beendet. Zusammenfassen läßt sich nach zwei Richtungen: einmal die Individualität der drei Komponisten betreffend, dann den Anschluß der Kompositionen an den Text. In bezug auf das erste läßt sich feststellen, daß Schubert, sich der Hauptstimmung des Textes überlassend, seine Musik verfaßte, dabei aber wesentlich noch musikalischen Gesetzen folgend, also z. B. vor Textwiederholungen nicht zurückschreckte. Daher erhielt er ein musikalisch geschlossenes Werk, das allerdings nicht allen Feinheiten und Stimmungen des Textes nachgeht. Schumann versucht das letztere, dafür zerfällt aber seine Komposition in mehrere, zusammenhanglose Episoden, die ein einheitliches Band oder eine zusammenhaltende Krönung vermissen lassen. Wolf gelang die Vermählung beider Absichten. Musikalische Abrundung bewirkt die Wiederholung des Anfangsmotivs als Zwischensatz und Schlußteil, und daß er jedem Gedanken, auch jeder formalen Anregung des Textes folgt, habe ich fortwährend darlegen können. In seiner Komposition haben wir also eine vollendete Wiedergabe des Goetheschen Gedichtes vor uns. Vom rein musikalischen Standpunkte aus könnte man vielleicht eine etwas geschlossenere Melodie der Singstimme wünschen, die allerdings durch die schöne Begleitungsmotivkette in etwas ersetzt wird. Auch die Erfüllung dieser letzten Forderung ist noch möglich, eine Komposition der behandelten Harfnerballade in diesem Sinne gibt es wohl nicht; dagegen zeigen Lieder wie Wolfs Anakreons Grab, Brahms »Nicht mehr zu dir zu gehn« (Op. 32, II) und Schuberts zu wenig gekanntes »An die Entfernte« (Ed. Peters Bd. VII S. 54[1]) die Möglichkeit der Verbindung von musikalischer Form, minutiösem Eingehen auf die Absichten des Textes und seelenvollster Melodie der Singstimme.

Ein Vergleich der anderen Gesänge aus Wilhelm Meister von den drei Komponisten ist ebenfalls von Interesse[2]). Dabei ergibt sich, daß bei der Wertbestimmung durchaus nicht immer dieselbe Reihenfolge eintritt, daß manchmal die überquellende, ursprüngliche Musik Schuberts Wolfs Grübeleien weit hinter sich läßt, ja daß hin und wieder Schumanns Kompositionen trotz ihrer vielfach gekünstelten Deklamation die tiefsten Ausschöpfungen des Textes sind. Auf eine Wertbestimmung ohne eingehende Analyse verzichte ich.

Bauer[3]) urteilt über die Kompositionen von »Wer sich der Einsamkeit ergibt«: »Die Komposition von Wolf ist die das Gedicht am tiefsten wiedergebende«, ohne eine ausreichende Begründung für dies Urteil zu geben, dem ich an sich zustimme. Friedländer[4]) erklärt, ganz ohne Grundangabe, Schuberts Komposition für die beste. Derartige Urteile bedürfen aber einer Begründung. Und wesentlich erscheint mir, daß es in diesem Beispiel an Hand ausreichender, kaum bestreitbarer Sätze gelungen ist, zu entscheiden, welche Komposition sich — unter Innehaltung der musikalischen Gesetzmäßigkeiten — am meisten dem Text anschließt und welche daher als die wertvollste anzusprechen ist. Steht erst einmal die Lehre von den musikalischen Ausdrucksformen und ihren Beziehungen zu Affekten, Empfindungen usf. zur Verfügung und damit eine ausgebaute Hermeneutik, dann werden sich derartige Werturteile noch leichter und sicherer fällen lassen. Es ist aber von Wichtigkeit, derartige Werturteile einwandfrei fällen zu können, um ein Urteil auf objektiver Grundlage, möglichst frei von subjektiven Beeinflussungen durch den Geschmack, zu ermöglichen.

[1]) Bauer a. a. O. S. 238. [2]) Siehe z. B. Bauer a. a. O. S. 244 f. [3]) a. a. O. S. 244.
[4]) M. Friedländer, Goethes Gedichte in der Musik, Goethe-Jahrbuch XVII, 1896, S. 190.

Digitized by Google

Über den ästhetischen Genuß.

Von

Paul Wohlfarth.

Der Sinn der ästhetischen Welt, daß Gegebenheiten aller Art ihrer reinen Sachlichkeit und unmittelbaren Zwecksetzung entkleidet und anderen Gesichtspunkten, Werten, Gesetzen unterstellt werden, scheint doch auf Schritt und Tritt in Frage gestellt, ja durch die oberflächlichste Überlegung dementiert zu werden. Schon beim Begriff ästhetische Welt setzen diese Schwierigkeiten ein, denn Welt ist ein Inbegriff objektiver, allgemeingültiger Werte, die Anerkennung von jedem heischen, der in sie eingeht. So die Welt der Wissenschaft, der Moral, des Rechts, der Religion. Im Bereiche des Ästhetischen will sich aber jeder Standpunkt und Freiheit wahren. Nicht nur der ästhetisch Uninteressierte entzieht sich jedem Gelten, sondern gerade je feiner organisiert sich jeder fühlt, mit desto größerer Entschiedenheit stabiliert er hier seine Souveränität gegenüber allen Sätzen, stets geneigt, ihnen die Geltung zu versagen. Aber noch mehr, die Welt der Wissenschaft kann man entweder anerkennen oder leugnen. Erkennt man sie aber an, so jedenfalls als ganze. Der Chemiker, der erklären würde, Radium sei nun einmal nicht sein Fall, würde nur einem Achselzucken begegnen. Diese Universalität scheint der Welt des Ästhetischen zu fehlen. Nicht nur, daß vielen jedes Verständnis für Musik oder Baukunst mangelt, denen Dichtung und Malerei die höchsten Freuden bereiten, gestaltet sich auch der Geschmack auf dem Gebiete jeder Kunst für sich ganz verschieden. Es gibt sicher viele, die, an sich musikfreudig, für Bach nichts übrig haben, die, obwohl der Dichtkunst in hohem Maße zugänglich, Dostojewski nur mit Widerwillen zur Hand nehmen. Gegen sie läßt sich wirklich im Ernste nichts vorbringen. Man kann ihnen vielleicht die Kraft oder Zartheit der Darstellung, die Anschaulichkeit der Schilderung, das Pathos der Leidenschaft, das Hinabsteigen in letzte seelischen Tiefen überzeugend vor Augen führen, jene unbeschreibliche Beglückung, die nun einmal die Welt des Ästhetischen bestimmt, wird man ihnen nie einhämmern können. Ohne sie mag es eine Wissenschaft der Ästhetik geben, diese gehört aber in die Welt der Wissenschaft. Die Welt des Ästhetischen erfordert den ästhetischen Genuß.

Diese Fragwürdigkeit haftet nun offenbar allen Gegenständen der ästhetischen Welt an. Auch die Naturschönheit macht keine Ausnahme. Der eine hat für das Meer, der andere für das Gebirge nichts übrig. Dieser liebt nur die eisgepanzerten Gipfel der Zentralalpen, jener die schroffen Türme und Nadeln der Dolomiten. Vollends die Schönheit der deutschen Ebene ist erst vor noch gar nicht so langer Zeit erschlossen worden. Keinem Maler wäre es wenigstens vor 100 Jahren eingefallen, eine einsame Wiesen- oder Heidelandschaft zu malen.

Alle diese Überlegungen sind aber so wenig geeignet, die Welt des Ästhetischen in ihren Grundlagen zu erschüttern, daß sie ihr vielmehr erst Unvergleichbarkeit und Reichtum verleihen. Ist es ihr eigentümlich, daß jedem Gegenstande Aufnahme und Hingabe versagt werden kann, so entspricht dem doch anderseits das entgegengesetzte, positive Verhalten: daß kein Gegenstand möglich ist, der von ihr ausgeschlossen wäre. Ob er nach seinem reinen Sach- und Zweckgehalt schön oder häßlich, bemerkenswert oder gleichgültig ist, in der Welt des Ästhetischen müssen alle diese Bewertungen schweigen oder vielmehr erlöschen. In höherem Maße vielleicht als gewisse Straßenszenen niederländischer oder spanischer Maler

Digitized by Google

erscheint in dieser Richtung die Eignung des sachlich Gleichgültigen bemerkenswert. Wir gehen hundertmal an einem Baume vorüber, ohne ihn zu beachten, weil er durch nichts die Aufmerksamkeit an sich zu ziehen vermag. Aber an einem Tage zittert ein Hauch über seinem Blätterdach oder zeichnen sich seine nackten Äste scharf und kraus vom Abendhimmel ab, daß uns der Anblick, als käme es wie eine Gnade über uns, im Tiefsten ergreift, irgend ein allbewunderter Sonnenaufgang im Hochgebirge oder am Meeresufer uns dagegen in der Erinnerung abgegriffen und schal erscheint.

Dies ist der Reichtum der ästhetischen Welt: daß der ästhetische Genuß, losgelöst vom Gegenständlichen, uns wie eine Gnade überkommt, den Schaffenden wie den Genießenden; bei allem Rausch, der uns ergreift, spüren wir doch irgendwie die Ehrfurcht vor etwas Jenseitigem, das sich freilich nur schwer anschaulich machen läßt. Beim Schaffenden ist es vielleicht noch leichter verständlich. Er hat, hinabtauchend in den rastlosen Strom seines Innern, mit raschem Griff oder in heißem Mühen ein Neues, noch nie Dagewesenes gebildet, das eben noch seinem Ich zugehörte und nun ein eigenes Sein hat. Das urewige Geheimnis der Geburt wird hier doch noch weiter gesteigert, da es dieser eine Geist allein ist, der das Neue schafft. So hören wir von manchen Künstlern — vielen wird eine seelische Keuschheit den Mund verschließen —, daß etwas in ihnen geschaffen hat, nicht sie selbst. Ja jeder, der einmal einige harmlose Verse geschmiedet hat, nimmt er die vollendeten zur Hand, wird staunend ein Fremdes zu fühlen glauben, das hier mit am Werke gewesen ist. Weil wir hier nicht weiter dringen können, kein Warum und Woher Antwort erhält, wähnen wir den erschütternden Hauch der Gnade zu spüren. Es wird viele Künstler geben, die diese Deutung ablehnen, das werden aber gerade solche sein, die die Ursprünglichkeit und Frische ihres Schaffens durch Grübeleien überhaupt nicht berührt wissen wollen. Von den Aussprüchen derer, die zugleich Künstler und tiefe Denker waren, sei hier nur der eine genannt:

Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt,
Gab mir ein Gott zu sagen, was ich leide.

Daß auch den Genießenden ein Gefühl der Gnade überkommt, wurde im obigen Beispiel angedeutet. Nur äußerlich scheint hier der Grund ein anderer zu sein. In jenem Beispiel liegt er auf der Hand. Es ist das Unerhörte, daß ein altgewohnter Anblick, der mir lange nichts zu sagen vermochte, wie mit einem Schlage ein ganz persönliches Verhältnis gerade zu mir gewonnen hat, denn die andern sehe ich an jenem Baum noch immer gleichgültig vorüberhasten. Daß der Baum für mich plötzlich Leben gewinnt, ohne daß sich äußerlich irgend etwas geändert hat, das wirkt wie eine Gnade auf mich. Dieses ewig Neue ist nun aber mit jedem ästhetischen Genuß verbunden, auch wo er von hundertmal genossenen Gegenständen herrührt. So oft mich ein Kunstwerk, eine Landschaft entzückt, die mir altbekannt sind, gewinnen sie doch immer wieder ein neues Verhältnis zu mir, erscheinen sie mir wieder als neu. Man drückt diesen Gedanken beim Kunstwerk häufig so aus, daß man es erst bei wiederholtem Genuß richtig verstehe. Es handelt sich hier aber überhaupt um kein Verstehen, denn dann wäre das endgültige und abgeschlossene Verstehen das Ende jedes Kunstgenusses, sondern um ein immer Neues, das uns wie aus einem lebendigen Urgrunde hervorquellend erfaßt. In dem Augenblick, wo es uns nichts Neues mehr ist, hört der ästhetische Genuß auf. Ein Buch, das mich zum zweiten Male nicht mehr fesselt, mir in diesem Sinne nicht mehr neu erscheint, mag es mich das erste Mal noch so sehr entzückt haben, kommt daher ästhetisch für mich nicht mehr in Frage, eine Erfahrung, die wir so oft bei künstlerisch untergeordneten Werken machen. Demgegenüber denke man insbe-

Digitized by Google

sondere an den Genuß gewisser musikalischer Schöpfungen, die wir immer wieder hören können, ohne daß sich ihre Wirkung irgendwie verlöre, die sogar immer stärker uns beeindrucken, weil sie uns immer wieder etwas Neues sind, immer wieder ein neues persönliches Verhältnis zu uns gewinnen. Das Geheimnis gerade der Kunstwerke, die wir besonders lieben, beruht in diesem Sinne darauf, daß unsere Kenntnis ihrer nie abgeschlossen ist.

Ist es so das Ewig-Neue, das sowohl für den Schaffenden wie für den Genießenden die Welt des Ästhetischen beherrscht, beruht hierauf insbesondere die Gnadenwirkung alles Ästhetischen, so bedeutet dies doch nur einen ersten Versuch, seine Atmosphäre anschaulich zu machen. Die Einseitigkeit dieser Deutung liegt beim Schaffenden auf der Hand. Der Gedanke, daß etwas in ihm schafft, gibt ja nur einen Sinn gegenüber dem Selbstverständlichen, daß schließlich doch er der Schöpfer ist. Trotzdem handelt es sich nicht um einen Schemen gegenüber einem Tatsächlichen. Erst das Zusammenhalten beider Vorstellungen ist geeignet, das Wesen des künstlerischen Schaffens zu erhellen. Freilich scheint zwischen beiden eine unüberbrückbare Kluft zu gähnen. Wie ist es möglich, daß ich der Schöpfer bin und nun doch etwas Transzendentes geschaffen hat? Gerade diese Spannung ist es aber, als deren Ausgleich uns die Gnade erscheint. Manchen wird vielleicht dieser Begriff stören, weil er der Welt der Religion entnommen und die Welt des Ästhetischen doch von dieser unabhängig ist. Dies zugegeben, ist Gnade aber schließlich nur ein Wort, mit dem wir hier eine gewisse Färbung der Beglückung bezeichnen wollen. Setzen wir einmal für Gnade Schicksal, so wird das Bild vielleicht klarer oder gewohnter erscheinen. Daß der Künstler gerade dieses Werk geschaffen, daß er es vor allem jetzt und hier geschaffen hat, ist ja durchaus nichts Selbstverständliches. Kein Verständiger wird den Ausweg in einer öden Milieutheorie suchen, die ja die Hauptsache übersieht, warum gerade dieser Künstler dieses Werk zu dieser Zeit geschaffen hat und nicht einer von den Ungezählten, die denselben Einflüssen unterliegen. Sondern gerade der Schicksalsbegriff ist es, der uns zwar nicht die Lösung dieses Problems, wohl aber seine Synthese zu einem Symbol, einem Bilde zu gewähren scheint, damit aber die Möglichkeit erschließt, mit einem bestimmten Vorstellungsgehalt zu operieren. Unter Schicksal verstehen wir aber gerade den Zusammenhang zwischen dem Allerpersönlichsten, Ureignen und einer transzendenten Ordnung, die jeden Augenblick seiner bestimmt. In diesem Sinne ist Goethes Leben und Schaffen schicksalsmäßig, auch von ihm immer so empfunden worden. Dürfen wir aber Goethe mit Georg Simmel als den künstlerischen Menschen schlechthin bezeichnen, so das Schicksalsmäßige als Symbol des künstlerischen Schaffens überhaupt. Wenn hier trotzdem das Bild des Gnadenhaften vorgezogen wird, so deswegen, weil es das mildere ist, den Beglückungscharakter mehr hervorhebt, durch die Andeutung einer Person als ihres Trägers auch dem künstlerischen Schaffen eine persönlichere Note gibt als die Bestimmung durch jenes Eherne, das wir immer mit der Vorstellung des Schicksals verbinden — in Zeiten wahrer Frömmigkeit sind Religion und Kunst immer von einander untrennbar gewesen — und weil es endlich dem ästhetischen Genuß mehr adäquat ist, dessen Herkunft in denselben Urgründen wie das künstlerische Schaffen zu erblicken, der Standpunkt dieses Versuchs ist.

Denn der ästhetische Genuß ist nicht schicksalsmäßig. Ein Kunstwerk, eine Landschaft mag uns noch so sehr ergreifen, der Eindruck wird doch auf die Binnenseite unseres Ichs beschränkt bleiben. Gewiß, ich wäre heute vielleicht ein anderer, hätte ich nie etwas von Goethe gelesen, nie einen Ton Bachscher Musik gehört, nie von wildem Felsenturme in grauenhafte Tiefen geblickt. Dies alles ist

Digitized by Google

Erlebnis, tiefstes vielleicht, kein Schicksal. Schicksal greift zwangsläufig in unsere Lebensbahn ein, ob fördernd oder zerstörend, doch immer mit unwiderstehlicher Gewalt, als ob es so sein müßte, uns von jeher vorbestimmt wäre. Diese Kraft ist dem ästhetischen Genusse versagt, muß ihm versagt sein, soll er in seiner Reinheit erhalten bleiben. Nur Kinder und Toren vergessen im Theater, daß die Vorgänge der Wirklichkeit fern sind, daß in Wahrheit kein König besiegt, kein Held gekrönt wird. Schicksal steht über dem Menschen, ästhetischer Genuß unter ihm. Er kann, er soll seinen Gegenstand dankbar empfangen, eben wie eine Gnade, läßt er sich aber von ihm überwältigen, so ist der Genuß als solcher in Frage gestellt. Der dionysische Rausch mag für den schaffenden Künstler gelten — anders hat ihn auch Nietzsche nicht verstanden — der ästhetische Genuß ist mit ihm nicht vereinbar. Ja, dieser Weg führt uns noch ein Stück weiter. Der ästhetisch Genießende steht vor allem deswegen über dem genossenen Gegenstande und dessen Eindruck, weil er diesen nicht aufnimmt wie ein totes Gefäß die Flüssigkeit, sondern weil dieser Genuß immer ein Gestalten, ein Neu-Gestalten ist und an Intensität mit diesem steigt. Dieser Gedanke läßt sich an verschiedenen Erscheinungen entwickeln. Was heißt das: ein Kunstwerk genießen? Etwa seinen Ideengehalt herauszulesen oder die Mittel der Technik oder den Zusammenhang mit dem Werden des Künstlers? Gewiß nicht, denn das sind gedankliche Operationen, die wohl mit Grundlage des Genusses bilden können, für sich allein aber der Welt der Erkenntnis angehören. Noch weniger ist freilich das gedankenlose Hinnehmen ästhetischer Genuß, wie wir es namentlich bei musikalischen Darbietungen so oft wahrnehmen. »Wer bloß an einer Pflanze riecht,« heißt es in der Vorrede zum Hyperion, »der kennt sie nicht, und wer sie pflückt, bloß um daran zu lernen, der kennt sie auch nicht.« Ästhetischer Genuß ist ein Höheres. Eine Bachsche Fuge genieße ich weder, wenn es mir gelingt, das Thema in allen Varianten überall zu erkennen, noch wenn ich die Tonwellen an mein Ohr schlagen lasse, hier an einem Akkorde, dort an einem aufrüttelnden Rhythmus mich erbauend. Sondern wenn mir das Ganze eine Einheit, ein Stück selbstgenugsamen Lebens geworden ist, zu dem ich ein persönliches — wenn auch zuweilen wechselndes — Verhältnis habe, wenn ich manchmal das Bedürfnis fühle, dieses Werk zu sehen, zu hören, zu lesen, wenn ich mir es irgendwie, verbleibt auch Ungeklärtes genug, zu eigen gemacht habe, erst dann genieße ich ästhetisch. Damit ich es mir aber zu eigen mache, Einheit in dem Komplex von Sätzen, Tönen, Farbenstrichen schaffe, bedarf es eines aktiven Gestaltens, ebenso wie Erkennen nach Kant eine Aktivität des menschlichen Geistes ist, der nicht die Natur wie ein totes Gefäß in sich aufnimmt, sondern den Sinneseindrücken Formen und Verbindungen gibt. Nur liegt hier eine andere seelische Funktion vor.

Damit ist viel gewonnen. Zunächst verstehen wir, daß wir noch nicht genießen, wenn wir zu wissen glauben, was etwa der Künstler gewollt hat. Die Programmmusik soll zwar nicht schlechthin abgelehnt werden, aber natürlich ist der Hörer allein auf Grund des Programmes nicht schon in der Lage zu genießen, ja er genießt vielleicht ohne Programm viel tiefer, wenn er sich etwas bestimmtes überhaupt nicht zu »denken« vermag.

Nur so ist es vor allem zu verstehen, wenn der Geschmack wechselt. Gewiß, auch die Welt der Wissenschaft kennt einen Wechsel der Anschauungen, ja das Spenglersche Modebuch will uns sogar glauben machen, daß die Wissenschaften der verschiedenen großen Kulturen unvermittelt nebeneinander stehen. Daß dies nicht der Fall ist, daß die Idee eines Zusammenhanges und Fortschrittes der Wissenschaften unverrückt gilt, wurde von berufener Seite (siehe insbesondere das Spengler-

Digitized by Google

heft des Logos) überzeugend dargetan. Vom ästhetischen Genuß können wir dasselbe ebensowenig behaupten, wie vom künstlerischen Schaffen. Schon der einzelne ändert ständig seinen Geschmack, ohne daß sich durchweg sagen ließe, dieser Prozeß sei eine allmähliche Läuterung. Auffallender ist der Wechsel des Zeitgeschmacks. Künstler, vor wenigen Jahren noch heiß bewundert, gelten plötzlich in weiten Kreisen als überlebt. Am bemerkenswertesten ist es aber, daß gewisse große Künstler im Ablaufe der Generationen immer wieder in neuem Lichte erscheinen. So könnte man eine Geschichte des Bachkultus, des Goethekultus schreiben. Uns ist Goethe ein ganz anderer als den Menschen vor 50 Jahren, vollends als den Zeitgenossen. Und nun gibt es ganze Kunstepochen, die der menschliche Geist so als Einheit aufzufassen imstande ist, daß jede Zeit ein anderes Verhältnis zu ihr gewinnt. Jeder wird hier sofort an die klassische Kunst denken. Nicht nur, daß es Zeiten gab, die sie leidenschaftlich verehrten, andere, die ihr kühl oder ablehnend gegenüberstanden; sondern gerade die ersteren zeigen, unter sich miteinander verglichen, die verschiedenartigsten Einstellungen. Für die karolingische Protorenaissance war die klassische Kunst etwas anderes wie für das 15. und 16. Jahrhundert, einem Goethe und Winckelmann gab sie sich um weite Zonen verschieden als einem Friedrich Nietzsche. Wer wagte hier zu behaupten, daß seine Auffassung die alleinrichtige wäre?

Aus dieser Gedankenreihe ergibt sich auch das Verhältnis von Kunst und Mode. Es wäre falsch, hier von einer Übertragung der Geschmacksbildung von Tracht und Kleidung auf ein der Mode an sich verschlossenes Gebiet zu sprechen. Mit weit mehr Recht ließe sich die Entwicklung, natürlich nicht historisch, als in umgekehrter Richtung verlaufend darstellen: Mode, nach Georg Simmels feinsinniger Abhandlung, ist die Anstrebung der Herrschaft eines bestimmten Geschmackes, der aber sofort wieder ein anderes Ziel begehrt, sobald diese Herrschaft erreicht ist, weil ihre Träger sich doch aus der Masse herausheben wollen. In diesem Sinne ist Mode der Bildung des ästhetischen Geschmackes immanent. Erstens durch die Tendenz der individuellen Eigengesetzlichkeit, von der jeder, Schaffender wie Genießender, beherrscht ist. Zweitens durch die eben entwickelte Erscheinung, daß der ästhetische Geschmack doch immer bestrebt ist, die Herrschaft über bestimmte Kreise zu gewinnen, wobei nicht nur an gewisse Modeströmungen der Jetztzeit zu denken ist. Drittens endlich infolge des oben dargelegten Satzes, daß ein Gegenstand neu erscheinen muß, um ästhetisch wirken zu können, was den Wechsel des Geschmackes erklärt. Alle diese Gesichtspunkte gelten zwar auch für die Trachtenmode, aber nur deswegen, weil sie ästhetischer Natur ist. Erst wenn sich der Mensch nicht nur kleiden, sondern auch schmücken will, ist Mode möglich. Der Schmucktrieb aber, so uralt er ist, hat rein ästhetischen Charakter.

Alle diese Erscheinungen wären unverständlich, legte man dem Kunstwerke einen objektiven Wert bei, der für jeden Geltung hätte. Man käme dann bestenfalls zu dem Ergebnis, daß es zwar verschiedene Auffassungen seiner gäbe, aber nur eine die richtige wäre, der sich die anderen gradweise näherten. Uns erscheint diese Konstruktion als öder Rationalismus. Wir glauben nur an ein solches Kunstwerk, das erst genossen werden kann, wenn wir es als Lebendiges empfinden, in ein bestimmtes individuelles Verhältnis zu ihm kommen wie zu einem Menschen, wenn wir es nach diesem Verhältnis uns aneignen, es in wahrem Sinne »auf-fassen«. Jede Auffassung ist aber eine Neuschöpfung in einer anderen Erlebenswelt, wobei nochmals betont sei, daß es sich keineswegs um Gewinnung bloßer Erkenntnisse handelt. Die Einstellung beim Naturgenuß ist genau dieselbe. Diese Landschaft ergreift uns so tief, nicht wie die Lichtwellen auf die photographische Platte fallen,

Digitized by Google

sondern wir genießen sie erst dann, wenn oder indem wir ein eigenes Verhältnis zu ihr gewinnen, sie uns irgendwie einverleiben. Darum wirken Landschaftschilderungen in Romanen oft so öde. Wir sollen hier etwas bewundern, zu dem wir nicht Stellung nehmen können, weil wir es erst aus der Gestaltung eines anderen kennen lernen.

Die weitere Frage, in welcher Weise der menschliche Geist das Kunstwerk, die Landschaft ästhetisch auffaßt und neu gestaltet, führt in letzte seelische Tiefen und wird kaum restlos beantwortet werden können. Mehr als ein vorsichtiges Tasten darf daher an dieser Stelle nicht erwartet werden.

Es gibt Kunstwerke, Landschaften, denen sich keiner entziehen kann, die unmittelbar und zwingend auf jeden wirken. Eine Mozartsche Arie, eine Raffaelsche Madonna, ein Alpenglühen, sie alle wirken mit einer Unmittelbarkeit, die dem Überspringen des elektrischen Funkens gleicht. Das persönliche Verhältnis zu ihnen ist sofort hergestellt. Damit steht nicht in Widerspruch, was oben über das Element der ewigen Neuheit im ästhetischen Genuß gesagt wurde. Gerade das selbstverständlich Scheinende, das diesen Eindrücken anhaftet, muß doch aus ganz tiefen Schichten stammen, da der wiederholte Genuß weder erlahmt noch als altgewohnter empfunden wird, sondern immer wieder neue Beglückung bietet; oft um so mehr, je schlichter ihr Gegenstand ist. Damit ist der Übergang zu einer anderen Entstehung des Genusses gegeben. Wir stehen zuweilen Kunstwerken, Landschaften gegenüber, die uns beim ersten Eindruck kalt lassen, zu denen wir zunächst ein persönliches Verhältnis nicht gewinnen können, die wir uns erst allmählich erkämpfen müssen. Diese Art des Genusses läßt das Produktive, das Gestaltende in ihm besonders deutlich hervortreten. Daß diese allmähliche Gewinnung ästhetischer Eindrücke mit besonderer Beglückung verbunden ist, liegt auf der Hand. Auch hier sei die Annahme zurückgewiesen, als ob die Erreichung dieses Zieles allein auf erkenntnismäßiger Erfassung beruhe. Durch bloßes Studieren von Partituren wird niemand zu jenen Erschütterungen gelangen, die etwa die letzten Beethovenschen Quartette gewähren. Um sie muß man wahrhaft gerungen haben, wie Jakob mit dem Engel, und dazu reicht der Verstand allein nicht aus. Vielleicht noch einleuchtender erscheint dieser Gedanke im Hinblick auf den Genuß mancher Landschaften, die dem flüchtigen Wanderer gleichgültig erscheinen, dem länger und liebevoll verweilenden aber immer mehr ans Herz wachsen. Dazu kommt nun noch das Seltenheitsbewußtsein. Daß das Seltene wertvoller erscheint als das Weitverbreitete, ist eine tief im menschlichen Geist wurzelnde Überzeugung und Gegebenheit, die auch den ästhetischen Genuß bestimmend beeinflußt. Auf der einen Seite sind es die tatsächlich seltenen Kunstwerke und unvergleichbaren Landschaften, die nun doch auf jeden in erhöhtem Maße wirken. Vielleicht ist in der Begeisterung, mit der wir das Matterhorn, die Mona Lisa zu genießen glauben, schon etwas Anempfundenes. Darauf kommt es aber nicht an, sobald wir wirklich diese tiefe Wirkung in uns fühlen. Es gibt aber noch einen anderen Sinn der Seltenheit, der nicht bestimmten Objekten von vornherein anhaftet, sondern dem Subjekt entspringt. Die hier in Frage kommenden Objekte sind an sich jedem zugänglich, die Seltenheit bezieht sich nur auf ihre Einordnung unter ästhetische Kategorien. Die Beglückung, die wir hier empfinden, können wir auch als Entdeckerfreude bezeichnen. Die Entdeckung eines dem Touristenstrom entgangenen Alpentals, der unbekannten Madonna einer kleinen fränkischen Dorfkirche entzückt so oft mehr wie irgend ein Paradeblick oder Museumstück, eben weil ihr Genuß seltener ist, dem Genießenden in höherem Grade gehört, mehr sein Werk ist. Man kann hiergegen einwenden, daß diese Entdeckerfreude keineswegs auf den ästhetischen Genuß beschränkt bleibt,

Digitized by Google

jeder wissenschaftlichen Leistung, ja vielleicht überhaupt der Erreichung jedes Zieles durch eigene Kraft anhaftet, soweit dieses Glücksgefühl von allen sachlichen Werten, Vermögenszuwachs, Ruhmgewinnung usw. frei ist, lediglich im reinen, abstrakten Verhältnis der Persönlichkeit zu irgend einer eigenen sachlichen Leistung besteht, wobei uns als Symbol etwa die Bezwingung eines äußerst schwierigen Alpengipfels vorschwebt, mit der man sich später nicht brüstet, die keine besondere Aussicht eröffnet, rein inneres Erleben ist. Gerade die Verwandtschaft aller in dieser Schicht wurzelnden, auf eigenem Schöpfertum beruhenden Glücksgefühle zeigt aber, daß es sich hierbei um solche handelt, die dem ästhetischen Genuß ganz nahe stehen, als halbästhetische anzusprechen sind.

Es scheint nun, daß diese zweite Art des ästhetischen Genusses, weil in höherem Grade schöpferisch, mit besonderer Beglückung sich verbindet. Oder vielmehr: je mehr das Individuum sich im Genuß als Schöpfer fühlt, desto intensiver ist er. Dabei sei ergänzend hervorgehoben, daß das Schöpferische sich nicht nur auf das Was sondern vor allem auch auf das Wie des Gegenstandes bezieht. Das zeigt sich gerade beim Genuß eines schon seit altersher bewunderten Kunstwerks, das mich doch besonders entzückt, wenn ich es auf meine besondere Art zu genießen glaube oder auffasse.

Am höchsten muß nach alledem das Glücksgefühl beim schaffenden Künstler sein, mag es im Ringen um die Leistung oft auch von Augenblicken tiefer Verzweiflung und Resignation abgelöst werden. Aber auch der ästhetische Genuß ist ein Neu-Schöpfen:

Wär nicht das Auge sonnenhaft,
Die Sonne könnt es nie erblicken.
Läg' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt uns Göttliches entzücken?

Damit ist, was schon angedeutet, in aller Schärfe gesagt, daß der ästhetische Genuß der Qualität seines Gegenstandes nicht adäquat zu sein braucht. An dieser Stelle sei dies nur noch an einem bestimmten Beispiel ausgeführt. Wir hören oft von Dilettanten, die sich über die Grenzen ihres Könnens durchaus im klaren sind, daß ihnen die eigne, etwa musikalische Leistung mehr Freude macht als der Genuß des berühmtesten Orchesters, und wir brauchen uns nicht zu wundern, wenn Dilettantenquartette häufig mit einer Hingabe musizieren, die zur Leistung in keinem Verhältnis steht. Es ist das subjektiv Schöpferische, das sie beglückt.

Von diesem Punkte der Darstellung aus läßt sich ein schon mehrfach angedeutetes Problem der Lösung um einige Grade näher bringen. Daß die verstandesmäßige Erkenntnis als solche mit dem ästhetischen Genuß nichts zu tun zu haben braucht, weil sie der Welt der Wissenschaft angehört, ist bereits mehrfach erwähnt worden. Daß sie mit ihm vereinbar ist, ihn sogar fördern kann, wird niemand im Ernst leugnen. Wer nach Italien reist, studiert sicher mit Recht vorher italienische Kunst und wer eine Partitur zu lesen versteht, wird von der Symphonie bestimmt einen höheren Genuß haben. Der Grund ist freilich nicht der, daß wir die Werke nun sachlich besser verstehen, denn dann müßte ja der Kunsthistoriker, der Musikprofessor am mächtigsten ergriffen werden, was doch sicher nicht der Fall ist. Gerade die berufsmäßige Beschäftigung wird vielmehr häufig zu einer gewissen Gleichgültigkeit und Blasiertheit führen, oder auch zu einer Klarheit und Abgeschlossenheit des Urteils, die dem Werke nichts Neues mehr abgewinnen kann, womit, wie hier darzulegen versucht worden ist, der ästhetische Genuß unvereinbar ist. Von der objektiven Seite läßt sich also der Ausgleich von Genuß und Erkennen keinesfalls herstellen. Sondern lediglich die Einsicht, daß höhere Erkenntnis im Ge-

Digitized by Google

nuß das Schöpferische in ihm steigert, führt zu dem Ergebnis, daß der Genuß damit selbst ein höherer wird. Nicht weil wir mehr von den gedanklichen Problemen des Kunstwerks, seiner Technik, seiner Entstehung, dem Leben seines Schöpfers wissen, werden wir mächtiger gepackt, sondern lediglich weil und insofern all dieses an sich tote Wissen in uns die Funktion des Schöpferischen steigert. Wir gewinnen gewisse Kunstwerke besonders lieb, bei denen wir, im eigentlichen und übertragenen Sinne, glauben, zwischen den Zeilen zu lesen. Die Gewinnung aller objektiven Erkenntnisse ist für den ästhetischen Genuß nur insoweit von Belang, als sie uns befähigt, zwischen den Zeilen zu lesen. Daß diese Funktion des menschlichen Geistes auch für den Naturgenuß von entscheidender Bedeutung ist, sei hier nur angedeutet.

Mit der Deutung des ästhetischen Genusses als aktive Funktion des menschlichen Geistes seien diese Betrachtungen abgeschlossen. Es bedarf nur noch der Feststellung, daß wir in dieser Gemeinsamkeit des ästhetischen Genusses wie des künstlerischen Schaffens die eigentliche Bedeutung der ästhetischen Welt zu erblicken haben. Denn wenn auch in der Welt der Wissenschaft und Moral, der Religion und Praxis der menschliche Geist als funktionell nicht auszuschalten ist, so doch nur in Verbindung mit oder im Hinblick auf eine bestimmte Ordnung der realen Werte. Eine solche Ordnung scheint der Welt des Ästhetischen zu fehlen, wobei wir hier nochmals die ästhetische Wissenschaft als Disziplin der Philosophie ausscheiden. Gewiß, die Vergangenheit hat Künstler, denen keiner der heut Schaffenden zu gleichen sich vermessen darf. Trotzdem genießen wir diese mit unverminderter Anteilnahme und Ergriffenheit, weil und insofern gerade sie uns zu sagen wissen, was uns im tiefsten erschüttert. Schaffen und Genießen, sie beide haben, jenseits aller realer Wertordnung, teil an jener seligen Sehnsucht, der die Goetheworte Ausdruck und Gestalt verleihen:

Nicht mehr bleibest du umfangen
Von der Finsternis Beschattung,
Und dich reißet neu Verlangen
Auf zu höherer Begattung.

Digitized by Google

Besprechungen.

Emil Utitz, Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft. Zwei Bände. I. Bd. IX u. 308 S. Ferdinand Enke, Stuttgart 1914. II. Bd. X u. 438 S. 1920.

Es ist dem Kundigen längst kein Geheimnis mehr, daß die Ästhetik seit einigen Jahren von einer Krise durchrüttelt wird, ähnlich jener, die vor sechs Jahrzehnten beim Übergang von der spekulativen zur empirischen Ästhetik eine neue Phase der Entwicklung der ästhetischen Wissenschaft einleitete. Während es sich jedoch damals von allem Anfang an um eine neue Methode den ästhetischen Problemen gegenüber handelte, könnte es heute den Anschein haben, als ob eine Frage bloßer Gebietsabgrenzung zur Diskussion stehe — die Frage nämlich, ob die Ästhetik, wie sie es bisher getan hat, die Probleme der Kunst in ihr Bereich mit einbeziehen dürfe oder ob diese Probleme einer neuen Wissenschaft, der Kunstwissenschaft, zuzuweisen seien. In Wahrheit geht jedoch auch hier der Kampf nicht etwa bloß um die mehr oder weniger schmerzhafte Loslösung eines neuen Lebewesens von einem alten, sondern ebenfalls um methodische Fragen: Die einzelnen kunsthistorischen Disziplinen fühlen sich unbefriedigt von dem, was die Ästhetik ihnen an verwertbaren Ergebnissen zu bieten vermag, und sie verlangen eine neue Art methodischen Vorgehens gegenüber den Problemen.

Noch deutlicher tritt der methodische Charakter des Kampfes um die Kunstwissenschaft hervor, wenn man sieht, worum sich die Anhänger der Kunstwissenschaft denn eigentlich bemühen: Die Gebietsabgrenzung gegenüber der Ästhetik macht ihnen in Wahrheit wenig Sorge; wohl aber zerbrechen sie sich die Köpfe darüber — ohne daß sie bisher zu einer Einhelligkeit gelangten —, wie die neue Kunstwissenschaft, die als Postulat von ihnen allen gleichmäßig aufgestellt wird, denn nun eigentlich vorzugehen habe.

Deshalb kann es denn auch bei dem gegenwärtigen Stand des Problems nicht so sehr die Aufgabe sein, die allgemeine Kunstwissenschaft als fertige Wissenschaft aufzustellen, als den methodischen Grund zu legen; andernfalls würde sie doch wiederum nichts anderes bedeuten als ein abgesplittertes — und nur mit anderer Etikette versehenes — Stück der Ästhetik. Und so ist denn die Aufgabe, methodisch die Grundlegung der Kunstwissenschaft zu bearbeiten, in höchstem Maße zeitgemäß — ja mehr als das, sie ist notwendig für die Kunstwissenschaft in ihrem jetzigen Entwicklungsstadium.

Utitz nimmt diese Aufgabe in Angriff — mit einem umfassenden Überblick über die ästhetische, kunstwissenschaftliche und kunsthistorische Literatur, mit der Kenntnis der Kunst auch in ihren vom Wege abseits liegenden Spielarten, ebenso wie mit der erkenntnistheoretischen und methodischen Schulung, wie sie den geistigen Nachkommen Brentanos eignet.

1. Die erste Aufgabe, die einer methodischen Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft obliegt, ist zu zeigen, daß die Kunstwissenschaft ein eigenes Gebiet beanspruchen kann, das mit ihren eigenen Mitteln zu bearbeiten die Ästhetik

Digitized by Google

überhaupt nicht imstande ist. Diese Aufgabe überdenkend, stellt Utitz fest (indem er den Ausführungen Dessoirs folgt): Daß die reine Ästhetik, wie sie am konsequentesten von Lipps vertreten wurde, gegenüber einer so großen Anzahl von Problemen der Kunst versage, liege daran, daß sie die Kunst als ein ästhetisches Gebilde zu fassen suche. Für diese ästhetische Auffassung der Kunst sind alle über das rein Ästhetische hinausgehenden Momente Beiwerk, ja Störungen des eigentlichen ästhetischen Wesens der Kunst. Demgegenüber vertritt Utitz die Anschauung, daß es im Wesen des Kunstwerks liege, über das rein Ästhetische hinauszuführen. Das Kunstwerk sei etwas prinzipiell anderes als ein bloß auf das Ästhetische hin geschaffenes Werk. Die ethischen, religiösen, nationalen usw. Werte des Kunstwerks gehörten vielmehr mit zu seinen wesentlichen Bestandteilen. Diese Anschauungen legt Utitz in ausführlichen, nach Meinung des Referenten überzeugenden Ausführungen dar.

Aber wenn auch das Ästhetische im Kunstwerk nur ein Moment unter anderen ist, so bleibt die Tatsache dennoch bestehen, daß viele Jahrzehnte das Kunstwerk in engste Beziehung zu dem Ästhetischen gesetzt haben, so daß doch eine irgendwie geartete engere Beziehung zwischen dem Ästhetischen und dem Künstlerischen bestehen muß als etwa zwischen dem Ethischen und dem Künstlerischen. Die Begründung, die Utitz hierfür gibt, überzeugt nicht sehr, vor allem deswegen nicht, weil seine Stellung zum Problem des Ästhetischen im Lauf der Jahre eine Wandlung durchgemacht hat, sodaß zwischen dem ersten und dem zweiten Band eine Diskrepanz entstanden ist. Im ersten Band wird das Ästhetische rein in das Erleben hineingeschoben. Das Ästhetische wird von ihm charakterisiert als »ein gefühlsmäßiges Erfassen wertvoller Erscheinungen« (195) und demgemäß beruht auch die Verwandtschaft zwischen Künstlerischem und Ästhetischem für ihn auf der Art der Einstellung, auf dem gleichartigen »interesselosen Wohlgefallen«. Im zweiten Band dagegen ist das Ästhetische nicht mehr durch die bloße Verhaltensweise charakterisiert, sondern es ist einmal eine Art der Darstellungsweise des Kunstwerks, vor allem aber eine bestimmte Form des dargestellten Wertes — nur einer unter vielen anderen, neben dem nationalen, dem ethischen, dem religiösen usw. (II, 156). Mit letzterer Bestimmung ist das Ästhetische von der subjektiven Seite in die gegenständliche geschoben, und damit überhaupt erst substantiiert. Anderseits wird jetzt die enge Verwandtschaft zwischen dem Ästhetischen und dem Künstlerischen weniger verständlich, als sie vorher war, so lange beim Ästhetischen der Hauptnachdruck auf die subjektive Geisteshaltung gelegt war.

Worin eigentlich der springende Punkt dieser Unsicherheit in der Fixierung des Ortes des Ästhetischen beruht, wird deutlicher aus der Begriffsbestimmung der Kunst, die Utitz gibt. Es ist sehr zu begrüßen, daß Utitz den Versuchen, diese Begriffsbestimmung empirisch-induktiv zu gewinnen, energisch ablehnend gegenübersteht, und daß er ebenso sich nicht mit einer bloßen Definition begnügt, sondern auf eine Wesensbestimmung dringt. »Kunst ist Gestaltung auf Gefühlserleben hin« (I, 64) ist die Wesensformulierung, zu der er nach längeren kritischen Auseinandersetzungen gelangt. Gewiß wurde schon vor Utitz mehr als einmal die Gestaltung als wesentlich für die Bestimmung der Kunst herausgehoben, aber dennoch ist dies Moment niemals mit solchem Nachdruck in den Vordergrund gestellt und vor allem mit solcher Energie methodisch zur Lösung bei allen einzelnen Streitfragen der Kunstwissenschaft herangezogen worden. Und hierin gerade erblicke ich eine der Hauptvorzüge des Utitzschen Buches.

Daß freilich die Gestaltung als Gestaltung »auf Gefühlserleben hin« angegeben wird, erscheint dem Referenten als eine Umbiegung von dem ursprünglichen Weg.

Digitized by Google

Vor allem nach der Seite des Methodischen: Nicht von der Seite des Objekts her, sondern durch die Beziehung der Kunst zum erlebenden Menschen wird hier ihr Wesen bestimmt. Aber so wenig das Wesen der Wissenschaft dadurch erschlossen werden kann, daß sie um der Erkenntnis willen geschaffen ist, sondern vom Objekt her als die systematische Gestaltung von Wahrheiten begriffen werden muß, so muß sich auch für die Kunst eine Wesensbestimmung finden lassen, die sie als das objektive Gebilde, das sie nun einmal ist, wesensmäßig faßt.

Aber, wenn man nun einmal vom Methodischen absehend, die inhaltliche Tragweite dieser Wesensbestimmung festzustellen sucht, genügt sie dann wirklich? Ist wirklich eine erbauliche Predigt, die durch ihre Gestaltung die Zuhörer zu Zerknirschung und Rührung bringt, schon dadurch als Kunstwerk zu bewerten? Oder kann jene beliebte »lebende« Panoptikumfigur: »der sterbende Krieger», die Mitleid und Schauder erwecken soll, als Kunstwerk betrachtet werden? Gerade solche Beispiele zeigen, daß neben der Gestaltung von Werten, auch die Art der Gestaltung selbst für den Wesensbegriff des Kunstwerks ausschlaggebend ist — für das Kunstwerk, nicht im Sinne eines positiv zu Bewertenden, sondern im Sinne des Kunstseins überhaupt. Und hier scheint doch wieder das Ästhetische seinen Einzug in das Kunstwerk zu halten. Die Gestaltung muß ästhetischen Charakter tragen; nicht nur der Darstellungswert, die Darstellungsweise und das Erleben stellen die Brücke her zwischen Ästhetischem und Künstlerischem, sondern die Art der Gestaltung, die verlangt werden muß, damit überhaupt von Kunst die Rede ist. Hier ist ein Punkt, an dem der Referent dem Verfasser die Gefolgschaft versagen muß. — Und noch nach einer anderen Seite hin erscheint es fraglich, ob die Gestaltung auf das Gefühlserleben hin zur Bestimmung des Wesens des Kunstwerks genüge. Es ist durch solche Bestimmung implizite Stellung genommen gegen alle Meinungen, die das Hauptmoment des künstlerischen Erlebens im Erfassen der auf Anschaulichkeit hin bearbeiteten Gegenständlichkeit sehen, — für die also das künstlerische Erleben eine Form des Erkenntnismäßigen ist. Utitz findet treffende Worte gegen die Lehren, die seit Fiedler diese Meinung vertreten haben, ohne doch, wie mir scheint, sie endgültig widerlegt zu haben. Es liegt in der Tat doch ein mehr als bloß gefühlsmäßiges Erlebnis in jenem anschaulichen Erfassen der »Raumklarheit«, von dem diese Theorien sprechen, und wenn Utitz selbst in wohldurchdachten Ausführungen dem »Fühlen der Wahrheit« künstlerischen Gestaltungen gegenüber spricht, so ist dieses »Fühlen« etwas prinzipiell anderes als jene emotionellen Charaktere, an die gedacht ist, wenn von Gestaltung »auf Gefühlserleben hin« die Rede ist. So bleibt in all diesen Punkten noch Raum für weitere Untersuchungen.

2. An ihrem Wert für die Diskussion von Einzelproblemen muß die methodische Erörterung ihre Berechtigung erweisen. In der Tat, indem der Verfasser von seiner Wesensbestimmung der Kunst aus die Einzelprobleme anpackt, gelingt es ihm einheitlicher und treffsicherer die Fragen zu beantworten, als es bei dem vielfach üblichen induktiven Verfahren möglich ist, bei dem für jedes einzelne Problem gesondert die Argumente herangeholt und diskutiert werden. Nur Einzelnes sei aus der Fülle der Probleme, die Utitz in den Kreis seiner Betrachtungen zieht, herausgegriffen und besprochen. So öffnet sich ihm z. B. ohne weiteres von seinem Standpunkt aus der Zugang zur Beantwortung der alten Frage des Verhältnisses von Naturgenuß und Kunstgenuß. Es geht nicht an, der einen oder der anderen Art des Genießens den Vorrang zu geben; jede Art des Genusses hat ihre Form und Qualität, die durch die andere nicht ersetzt werden kann. Da die Kunst schon die Gestaltung auf ein bestimmtes Erleben hin enthält, so schreibt sie dem Beschauer in viel höherem Maße die Art des Erlebens vor, als es die Natur tut. Die Natur

Digitized by Google

müssen wir erst mit unseren Stimmungen, mit unserem Erleben erfüllen, und sie läßt daher die verschiedensten Möglichkeiten des Erlebens noch offen. So sind wir im echten Naturgenuß selbst gleichsam schöpferische Gestalter des genossenen Gegenstandes. Demgemäß finden wir drei Faktoren in solchem Naturgenuß, die im Kunstgenuß nicht vorhanden zu sein pflegen: Wir genießen den Ausdruckswert des Naturgegenstandes und in vielen Fällen auch uns selbst in unserer künstlerisch schöpferischen Betätigung und endlich noch den Zusammenklang unseres Lebens mit dem Naturleben. Mit diesen Fällen echten Naturgenusses dürfen jene nicht verwechselt werden, in denen wir die Natur künstlerisch auffassen, sei es daß wir ein Stück von ihr gleichsam als ein »Bild« ausschneiden, sei es, daß wir sie mit den Augen eines bestimmten Künstlers sehen, sei es endlich, daß wir die Gesamtnatur, und damit auch das Einzelne, als vollendete Schöpfung bewundern. So wird auch die Frage, ob alle Natur gleich schön sei, verschieden zu beantworten sein, je nach der Art des Genusses, an den man denkt. Für den echten Naturgenuß z. B. ist alle Natur gleich schön, denn alle Natur ermöglicht eine Einstellung, bei der sie ästhetisch genossen werden kann, während die anderen Arten des Genusses der Natur zu anderen Einstellungen führen (I, 132—170).

Zu jener uralten idealistischen Lehre, daß dasjenige Naturobjekt am meisten gefalle, das seine Gattung am vollendetsten darstelle, nimmt Utitz in Übereinstimmung mit Dessoir und Volkelt dahin Stellung: Nur wenn die einzelne Gattung selbst schon gefalle, könne auch das Einzelne gefallen, das dieser Gattung angehöre — und anderseits sei es gerade in vielen Fällen das Individuelle und Einzelne, das die ästhetische Bedeutung vermittelt. So überzeugend diese Ausführungen als solche auch sind, sie geben doch wohl nicht genügend Rechenschaft darüber, was als das Positive in jenen altüberkommenen Lehren anzusehen ist (I, 172—179).

Von jeher hat die Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit die Geister beschäftigt. In diesen alten Streitfragen führt Utitz neue Sonderungen ein. Gegen den Naturalismus wendet er sich zunächst — wie jede ernsthafte Ästhetik. Mit Dessoir wird Naturalismus als kunstgeschichtliche Erfahrung und Naturalismus als Kunsttheorie geschieden, und innerhalb der ästhetischen Theorie wiederum der Naturalismus als ethisches und wissenschaftliches Hilfsmittel (wie etwa bei Zola) und der Naturalismus als ästhetisches Prinzip. Die metaphysischen und psychologischen Begründungen des Naturalismus werden ebenso abgewiesen wie jene Lehren, die die Kunst als Nachahmung der Natur auffassen. Eine gewisse Wahrheit jedoch liegt im logischen Naturalismus. Freilich nicht in dem Sinne, daß nur das wirklich Vorgekommene als Gegenstand der Kunst gelten könne, sondern in dem tieferen, daß die Kunst das Wesen der Erscheinungen zum intensivsten Erleben bringe (I, 180—203). Ebenso wie gegen den Naturalismus wendet sich Utitz auch gegen die entgegengesetzte Anschauung, — wie sie z. B. Volkelt vertritt — die die Kunst deshalb höher stellt, als die Natur, weil sie die ästhetischen Normen in vollkommenerer Weise befriedige. Nach Utitz liegt hier eine Verkennung des Eigenwertes der Kunst vor. Die Norm des »bedeutungsvollen Gehalts« wird durch die Kunst nicht besser erfüllt als durch die Natur, wohl aber kann die Kunst kraft ihrer Eigenart wertvolle Gehalte ästhetisch verwirklichen, die die Wirklichkeit nicht zu bieten vermag. Wenn auch zuzugeben ist, daß im Kunstwerk die wertvolle Persönlichkeit des Künstlers mitgegeben ist, die in der Natur fehlt, so führt doch dieser Vorzug seinem Wesen nach auf Werte, die außerhalb des Ästhetischen liegen. So bleiben für die ästhetische Bedeutung der Kunst zwei wesentliche Momente übrig: 1. Dadurch, daß das Kunstwerk auf ästhetische Wirkung angelegt sein kann, vermag es dafür zu sorgen, daß diese Wirkung möglichst leicht

Digitized by Google

und sicher ausgelöst werden kann. 2. Da ich in der Natur nur mich selbst erlebe, hat das Kunsterleben vor dem Naturerleben jenen Reichtum von Ausdrucksmöglichkeiten voraus, wie sie aus der Objektivierung der verschiedenartigsten Künstlerpersönlichkeiten entstehen (I, 204—225).

Die deutliche Abgrenzung von Ästhetik und Kunstwissenschaft erlaubt auch zur neuerdings viel behandelten Frage des »Kunstwollens« Stellung zu nehmen. Gewiß sei Worringer vollkommen zuzustimmen, daß auf die geistige Lage einer Zeit zurückzugehen sei, um von ihr aus das Kunstwollen verständlich zu machen, aber es gehe nicht an, einseitig das Religiös-metaphysisch-Kultische heranzuziehen, wie es Worringer tut. Anderseits werde durch die einseitige Betonung des Kunstwollens innerhalb der Kunstentwicklung das wesentliche Moment des Kampfes um die Erreichung des Gewollten vernachlässigt (I, 279—293).

3. Daß Utitz seinen Ausgang von der Wesensbestimmung der Kunst nimmt, soll keineswegs bedeuten, daß er nun auch nach Art der spekulativen Ästhetik etwa Gliederung der Kunst, Prinzipien des Aufbaus des Kunstwerks usw. aus dieser Wesensbestimmung heraus ableiten möchte. Das Kunstsein, wie es durch diese Wesensbestimmung festgelegt ist, ist nur die Grundlage jedes einzelnen Kunstwerks, aber für die einzelnen Kunstarten und Kunstwerke liefert es nur die Umgrenzung, nicht den Inhalt. Will man die Strukturmomente des Kunstwerks gewinnen, so geschieht dies durch die Besinnung auf die realen Bedingungen, die zum Sinn des Kunstwerks notwendig sind. Utitz kennt fünf solcher Strukturbestimmungen: 1. Die Gestaltung, welche die Kunst darstellt, kann sich unmöglich in einem Nichts vollziehen; sie bedarf notwendig eines Materials, an das sie herantritt (Materialprinzip). Ferner ist das Kunstwerk seiner Gestaltung nach durch ein eigenartiges Kunstverhalten bestimmt, das ein anderes ist, je nachdem man sich dem Werk gegenüberstellt oder völlig in ihm aufgeht. Ein drittes Moment ist das Moment der Darstellungsweise (heiter, ernst usw.); als viertes Moment tritt das Prinzip der Darstellungswerte hinzu, der Wertgehalt des Kunstwerks (religiöser, intellektueller Wert, Wert des Lebens überhaupt). Am Bedeutsamsten ist es, daß Utitz ein Prinzip der Seinsschicht, in der sich das Kunstwerk befindet, gleichberechtigt neben die anderen stellt (ob das Kunstwerk z. B. in die idealistische oder in die realistische Sphäre gerückt ist usw.). Utitz hat hier ein bisher noch nicht herausgeschältes Moment glücklich zu einem neuen Prinzip erhoben und weiß auch im einzelnen viel Feines darüber beizubringen, wenn auch noch zu Verschiedenartiges in diesem Begriff der Seinsschicht hineingepackt ist, als daß seine Abgrenzung restlos befriedigen könnte (II, 1—52).

Von den reichen Ausführungen über diese Gliederungsmomente sei nur einiges Wenige über das Prinzip des Darstellungswertes herausgegriffen. Neben den rein sinnlichen Werten (der Farbe usw.) bespricht Utitz die Werte, die auf Befriedigung des Erlebenshungers abzielen, jene Momente im Kunstwerk, die auf Spannung, Erschütterung usw. angelegt sind. Er sagt Wohlabgewogenes über die Berechtigung, sexuelle Werte ebenso zur Darstellung zu bringen wie andere Werte, weist auf die ethischen, nationalen, religiösen, ästhetischen Darstellungswerte hin. Nicht in demselben Maße einleuchtend ist, daß auch die Zwecke, die einem Kunstwerk gesetzt sind, zu seinem Darstellungswert gehören sollen. Soll wirklich der Zweck eines Bauwerks Kirche zu sein, selbst als Wert bezeichnet werden, und nicht vielmehr einzig die Werte, die in der Gestaltung dieser Zweckanforderung Rechnung tragen, die aber selbst den verschiedenartigsten Wertkategorien angehören können? In wertvoller Sonderungsarbeit wird weiterhin von den intellektuellen Darstellungswerten all dasjenige abgeschieden, was an Intellektuellem sonst noch in das Kunst-

Digitized by Google

werk eingeht, so z. B. diejenigen intellektuellen Akte, durch die sich für uns das Kunstwerk erst konstituiert, ferner Akte rein intellektuellen Kunstverhaltens usw. Es bleibt dann der eigentliche intellektuelle Darstellungswert, die gefühlte Wahrheit, deren Anerkennung nichts zu tun hat mit der intellektualistischen Kunstphilosophie der Renaissance und Fiedlers. Von dieser Theorie der Darstellungswerte aus gelingt es auch den sogenannten ästhetischen Modifikationen des Tragischen, des Erhabenen, des Komischen usw. ihre richtige methodische Stellung anzuweisen (II, 90—150).

4. In der Lehre vom künstlerischen Schaffen geht Utitz neue Wege, indem er Ernst macht mit dem Gedanken, daß es nicht so sehr auf eine Psychologie des Künstlers ankomme, sondern daß auch hier die Wesensbestimmung die Grundlage bilden müsse für alle weiteren Erörterungen. Erst hinter dieser Wesensbestimmung kann die Psychologie des Künstlers einsetzen, dessen seelischer Habitus als die individuelle Ausgestaltung dessen erscheint, was allem Künstlertum zugrunde liegt. Durch diesen Ausgangspunkt gelingt es Utitz aus der mehr oder weniger nach Gesichtspunkten geordneten Notizensammlung herauszukommen, die die Psychologie des Künstlers bisher in vielen Fällen darstellte, indem er die Frage aufwirft: »Welche Gaben müssen einen Menschen auszeichnen, der die künstlerische Gestaltung vollbringt (II, 171)?« In der Beantwortung dieser Frage orientiert sich Utitz etwas einseitig an der künstlerischen Gestaltung der Dichtkunst. So ist seine Gegenüberstellung von Klatsch und künstlerischer Gestaltung, die Betonung der Umgestaltung des Erlebens durch das Gedächtnis und manches andere — so Wesentliches es zur Erhellung des dichterischen Schaffens beiträgt — doch ohne Belang für die anderen Künste. Das Ergebnis freilich, zu dem Utitz kommt, hat wieder allgemeinere Bedeutung, indem er nachweist, daß künstlerisches Schaffen nicht als bloßer »Ausdruck« angesehen werden dürfe, sondern daß der Hauptnachdruck darauf zu legen ist, daß in der Kunst der Ausdruck zur Objektivierung gelangt. Für den Künstler als Menschen ergibt sich hieraus jenes neben dem Leben Stehen, das in den Selbstbekenntnissen aller Künstler eine so große Rolle spielt (II, 171—237). — Ausführlich äußert sich Utitz über die Inspiration. Die Gefühlserregung, die meist als ein Teilbestandteil der Inspiration eingeführt wird, scheint Utitz kein wesentliches Merkmal zu sein, dagegen sind charakteristisch für die Inspiration ihre Plötzlichkeit und ihre Unpersönlichkeit. Sie sind beide das selbstverständliche Ergebnis dessen, daß nur die nicht erzwungene, sondern dem natürlichen Wesen des Künstlers entstammende Art des Schaffens Echtheit und organisch-harmonische Reifung verbürgt, was freilich nicht ausschließt, daß beim künstlerischen Schaffen ein hohes Maß verständiger Überlegung beteiligt sein kann (II, 237—249). — Eine Untersuchung des Wertes der Psychographie, der gegenüber Utitz mit Recht sich sehr zurückhält, führt hinüber zum Problem des Pathologischen im Künstler. Es kann nur unterschrieben werden, wenn er alle jene Moden weit zurückweist, die Künstlertum und Psychopathie in übergroße Nähe rücken, und nur anerkennt, daß die starke Erlebensfähigkeit und Reizbarkeit des künstlerischen Organismus ihn größeren Gefahren aussetzt, als es bei dem Nichtkünstler der Fall ist (II, 255—279).

5. Ein beträchtlicher Teil des zweiten Bandes ist den Fragen des Wertes der Kunst, der Kunsterziehung, der Entwicklung der Kunst gewidmet — es werden Gesichtspunkte zur Beantwortung dieser Fragen aufgestellt, Sonderungen vorgenommen, die sonst meist unbeachtet bleiben. Nicht aber besteht die Absicht, die Fragen selbst zu beantworten. So wird z. B. innerhalb des Problems der historischen Bedeutsamkeit eines Kunstwerks die Wirkung, die es innerhalb der Kunstentwicklung ausübt, getrennt von dem »Neuen«, das es im Verhältnis zu der gerade

Digitized by Google

vorhandenen Kunst darstellt. Oder es wird beim Problem der Bewertung der Kunst darauf hingewiesen, daß man nicht die Bedingungen, die das Kunstsein überhaup erst ermöglichen als Bewertungsmaßstab für das Kunstwerk heranziehen dürfe wie es z. B. die alte Lehre von der Einheit in der Mannigfaltigkeit tut. — In der umstrittenen Frage des kulturellen Wertes der Kunst lehnt Utitz mit Recht die Diskussion mit denjenigen ab, die dem Wert der Kunst überhaupt innerlich blind gegenüberstehen, und wehrt sich ebenso gegen diejenigen, die die Kunstwerte zugunsten anderer Wertkategorien herabzudrücken suchen. Dem Problem der Beschreibung von Bildern wird ein feinsinniges Kapitel gewidmet, in dem an Hand der verschiedenartigen Beschreibung eines und desselben Leiblschen Bildes durch Hamann, Scheffler und Meier-Gräfe die wechselnden Ziele der Bildbeschreibung dargetan werden. Die Kunsterziehung wird in ihrer verschiedenartigen Bedeutung gewürdigt, ohne daß die Gefahren verkannt werden, die in einer falschen Kunsterziehung — der historischen Verbildung sowohl als auch der Übertreibung des Formalismus — liegen (II, 284—353).

Die Probleme der Entwicklung der Kunst bilden eine Gruppe für sich: Von einer eigentlichen Entwicklung im Sinn einer Entwicklung vom minder Wertvollen zum Höherwertigen kann auf dem Gebiete der Kunst nicht gesprochen werden; denn jedes Kunstwerk, in dem der Sinn der Gestaltung sich einem Gefühlserleben restlos erschließt, ist vollkommen, auf welcher historischen Stufe es auch steht. Nur innerhalb einzelner Gestaltungsmomente kann es eine eigentliche Entwicklung geben, so zum Beispiel in der Bewältigung der Perspektive. Dementsprechend hat auch der Begriff des Verfalls eine engere Bedeutung, als ihm gewöhnlich gegeben wird. Nur dort sollte von Verfall gesprochen werden, wo ein Stil durch Wiederholungen erstarrt, nicht aber dort, wo ein Stil mit einem neu auftauchenden kämpft. Wenn so auch die Entwicklung nicht als Höherentwicklung, sondern nur als historischer Ablauf gefaßt werden kann, so bleibt doch die Frage noch ungelöst, welche Faktoren diesen Ablauf bestimmen. Utitz weist ausführlich nach, wie unsicher selbst bedeutende Kunsthistoriker der Frage gegenüberstehen, ob dieser Verlauf durch die immanente Logik der Entwicklung der Kunst oder durch äußere Faktoren bedingt wird. In Wahrheit ist eine völlig immanente Geschichtschreibung der Kunst unmöglich. Zu sehr greifen äußere Faktoren in die Entwicklung ein. Immerhin muß geprüft werden, wie weit der immanente Faktor trägt — eine wirkliche Umwandlung der Stile kann durch ihn freilich nicht bedingt werden. Auch jener Versuch, die Entstehung eines neuen Stils durch Abstumpfung gegenüber dem alten zu erklären, bringt auf falsche Fährte. Die Freude am Neuen führt höchstens zur Mode, aber nicht zum Stil. Die Umwandlung muß vielmehr aus Faktoren, die der Kunstlogik transzendent sind, erklärt werden, unter denen der Geist der betreffenden Zeit die erste Stelle einnimmt. Zu den zeitlichen Variabeln treten die nationalen hinzu — das Nationale darf jedoch nicht, wie es oft geschieht, als ein Einheitliches und immer Gleichbleibendes angesehen werden. Welche Bedeutung dem individuellen Faktor zukommt, und vor allem überhaupt zukommen kann, darüber fehlt es noch an entscheidenden Untersuchungen; doch auch hier müssen verschiedene Bedeutungen des Individuellen geschieden werden. Zuletzt bespricht Utitz noch jene in den letzten Jahren besonders aktuelle Streitfrage, ob von einer Periodizität der Entwicklungsepochen gesprochen werden könne. Das tatsächliche Recht zur Periodisierung beruht darin, daß Menschen vor ähnliche Lagen gestellt, ähnliche Entscheidungen fällen. Die gleiche Konstellation kehrt zwar niemals wieder, aber mit der Wiederholung von verwandten und ähnlichen Situationen kann in der Geschichte

Digitized by Google

der Kunst sehr wohl gerechnet werden. Dennoch ist die Vorhersage über künftige Entwicklungen ausgeschlossen, weil wir nicht übersehen können, wann neue Faktoren in die Geschichte der Kunst eingreifen. Diese entstehende Periodizität ist freilich keine logische, sondern eine psychologische und zugleich andersartig, je nachdem es sich um die kulturelle, die künstlerische oder auch um die Periodizität des einzelnen Menschenlebens handelt. Auch die Verschiedenheit der Kunstarten spielt hier eine Rolle; wir dürfen annehmen, daß die eine Kunstart mehr vom nationalen, die andere mehr vom kulturellen Faktor abhängt usw. (II, 353—432).

Utitz selbst will sein Buch nicht als ein abgeschlossenes System der Kunstwissenschaft betrachtet wissen; das ist es schon deshalb nicht, weil es nur die prinzipiellen Probleme erörtert, nicht aber in die Einzelheiten der Kunstwissenschaft hinabsteigt. Es ist nach dieser Richtung hin der erste bedeutungsvolle Entwurf nach Dessoirs mehr ins Einzelne gehender Bearbeitung der Kunstwissenschaft. Niemand, der später dieses Problem bearbeiten will, wird an diesem großangelegten Versuch vorbeigehen können, die Probleme der Kunstwissenschaft einheitlich zu fassen.

München. Moritz Geiger.

Bruno Golz, Ludwig Richter, Der Mann und sein Werk. Mit 75 Abbildungen nach teils noch unbekannten Werken Richters. 8°. 160 S. R. Voigtländers Verlag in Leipzig (1920).

Mir geht es ähnlich wie dem Verfasser dieses Buches: ich habe eine stille, aber starke Liebe zu Ludwig Richter. Deshalb nehme ich mir auch die Freiheit, das Buch hier anzuzeigen, obwohl es nicht in meine Zuständigkeit gehört. Ich habe es in den Weihnachtstagen gelesen und mich dabei eines Wortes von Otto Ludwig über Richter erinnert: »Das ist noch einer, der den Kindern ihren Weihnachtsbaum anzünden kann. Nach ihm wird's keiner mehr so können. Sieh da! nie ein Strich zu viel, nie einer zu wenig. Das ist die echte Bescheidenheit in der Kunst.« Man darf einen geistigen Fehlbetrag in solcher Bescheidenheit ruhig zugestehen — der Verfasser hätte sich nicht gegen Gurlitt und Muther zu erregen brauchen, die von Kleinheit bei Richter reden —, aber man darf ebenso unumwunden rühmen, daß innerhalb der gegebenen Grenzen etwas sehr Liebenswertes zustande gekommen ist. Vor allem etwas sehr Deutsches, im Sinne des einstigen kleinbürgerlichen Haus- und Familienlebens, der Thüringer Wälder, der Grimmschen Märchen. — Das kunstwissenschaftliche Problem, das mit Richters Leistung verknüpft ist, liegt in dem Zusammenhang, der von einem Volkstum zur Eigenart eines bestimmten Künstlers führt; bei Richter tritt es auch in den Formen: Italien-Deutschland, und: Religion-Materialismus hervor. Wie er denn selbst einmal gesagt hat: »Unglaube und Kosmopolitismus zerstören die Grundlagen alles naturwüchsigen Daseins.« In dem vorliegenden Buch werden solche ästhetischen Fragen nicht erörtert, immerhin aber nahegelegt, wodurch es auch für uns wertvoll wird.

Berlin.

Max Dessoir.

E. Cohn-Wiener, Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst. Aus Natur und Geisteswelt 317—318. Leipzig, B. G. Teubner.

Cohn-Wieners Stilgeschichte ist ein gutes Beispiel für die Qualität des kunsthistorischen Unterrichts an Berliner Volkshochschulen. Seit 10 Jahren hat diese knappe, klar gegliederte Übersicht über die Entwicklungsgeschichte der Stile ihren Weg gemacht und sich ein breites Publikum erobert. In der 3. Auflage sind die

Digitized by Google

neuesten Ergebnisse der historischen Forschung verarbeitet worden. Der Verlag hat die beiden Bände mit vielen Abbildungen bereichert, so daß das Buch mehr denn je geeignet ist, sich neue Freunde zu gewinnen.

Es ist begreiflich, daß der Verfasser in einem so allgemeinen Führer vor dem Sturm und Drang der Gegenwart abbricht; aber vielleicht hätte es sich doch verlohnt, mit stärkerem Nachdruck auf die neue Architektur Deutschlands hinzuweisen, nicht allein, weil auf diesem Gebiet Werke von klarer und bestimmter Stilform geschaffen worden sind, sondern vor allem, weil sich in der neuen deutschen Baukunst ein Raumsinn ausprägt, der als Ausdrucksform einer neuen Gesinnung zu erkennen und zu fassen ist. Der Hinweis auf die jüngste Innen- und Außenarchitektur in Deutschland ist etwas kurz und dürftig.

Berlin. Otto Grautoff.

Karl Ernst Osthaus, Grundzüge der Stilentwicklung. Hagener Verlagsanstalt, 1918. 69 S. 4°.

Ägypten, Griechenland, Alexandrien, Rom, Byzanz, frühislamitische Kunst, romanische Kunst, Gotik, die Alhambra, Renaissance und Barock sind die den Inhalt andeutenden Überschriften dieses anspruchslosen Streifzuges durch die Epochen der Kunstgeschichte. Der Verfasser spricht selbst in der Vorrede davon, daß seine Ausführungen keine neuen Tatsachen bringen und auch kaum eine neue Ansicht. Hervorzuheben ist das Bemühen, die Unterschiede zu betonen und die Stile nicht ineinanderfließen zu lassen.

Belebend wirkt die eigene Anschauung, über die der Verfasser in ungewöhnlichem Maße verfügt. Auf die Charakterisierung als solche hat sie freilich nicht tiefer eingewirkt. Das Wertvollste sind die zahlreichen Abbildungen auf Friedenspapier, die einen sehr guten Eindruck machen.

Kiel. Elisabeth von Orth.

Pindars Stil von Franz Dornseiff. Berlin, Weidmannsche Buchhandlung 1921. 135 S.

Das Wesen von Pindars Stil beginnen wir seit zwanzig Jahren zu ahnen: die Auffindung des Bakchylidespapyrus hat ermöglicht, den Stil der griechischen Chorilyrik um 480 zu erkennen. Als Pindars Stil darf darin nur das gelten, was nicht Stil des Bakchylides sein kann. Und in diesem Unterschied fassen wir etwas Bedeutendes; es ist etwa, als ob wir Bach und Händel verglichen. Die Aufgabe, diesen Unterschied nachzuweisen und darzulegen, ist freilich außerordentlich schwer; von den sehr wenigen Pindarkennern, die es zur Zeit gibt, hat sich noch keiner daran gewagt. Dornseiff, den ich zu den Kennern noch nicht rechnen kann, scheint dies Problem gar nicht erkannt zu haben. Er spricht von Stilunterschieden zwischen Pindar und Bakchylides nur nebenbei. Der Titel führt also irre.

Vom Stil der Chorlyrik spricht Dornseiff oft. Was das ist, ließe sich schon etwas leichter zeigen: man muß nur den lyrischen Stil etwa gegen den epischen oder den des tragischen Dialogs abgrenzen. Zum mindesten muß man zeigen: das ist lyrisch, das ist nicht lyrisch. Freilich fordert auch dies schon eine Fülle mühevoller Einzeluntersuchungen grammatischer, textkritischer, auch metrischer Natur. Dornseiff hat keine vorgelegt. Nichts in dem Buch zeigt an, daß er fähig ist, im Einzelfall zu entscheiden: »das ist nicht griechischer Dichterstil«, ja selbst nur: »das ist nicht griechischer Stil«. Von solchen negativen Feststellungen war auszugehen; ohne sie kann man nur Dunst entwickeln, und wenn man noch so geistreich ist.

Digitized by Google

So ist's denn auch Dornseiff gegangen. Er bringt Sammlungen von (oft sehr ungenügend durchdachten) Belegstellen, hauptsächlich aus Pindar, für einige Erscheinungen der Dichtersprache, und stellt darüber Betrachtungen an, die zeigen, daß er auch in einigen Tragikerkommentaren, in Schopenhauer, Nietzsche, Bergson, Julius Lange, George, Rudolf Otto, und in verwandter Literatur gelesen hat. Was dabei schließlich für die griechischen Lyriker herausspringt, ist dem Kenner selten neu, dem Anfänger mehr verwirrend als belehrend, aber doch oft anregend und somit nicht völlig nutzlos. Über »Pindars Stil« aber sollte niemand wieder schreiben, der nicht auf Grund des Stils beweisen kann, daß das fünfte olympische Gedicht von Pindar stammt, oder daß es nicht von ihm stammt. χαλεπὰ τὰ καλά.

[Korrekturnachtrag. Nicht ungern verweise ich auf Otto Schroeders lobende Anzeige des Buches, Berlin. philol. Wochenschr. 1921, August. Sie ändert an meinem Urteil nichts, wird aber verhindern, daß es dem jugendlichen und mutigen Verfasser schadet. Inzwischen habe ich auch Dornseiffs anspruchslose Paraphrase des Pindar (Inselverlag 1921) gesehen, die bei dem Mangel jedes ähnlichen Hilfsmittels Uneingeweihten bei der Lektüre des Originals nützlich sein kann.]

Frohnau bei Berlin. Paul Maas.

G. E. Timerding, Der goldene Schnitt. Leipzig, Teubner, 1919 (Mathematisch-Physikalische Bibliothek Bd. 32).

K. Doehlemann, Grundzüge der Perspektive nebst Anwendungen. Leipzig. Teubner, 1919. 2. verbesserte Auflage. Mit 91 Figuren u. 11 Abbildungen. (Aus Natur u. Geisteswelt Bd. 510.)

Die beiden zusammen genannten Büchlein von Timerding und Doehlemann sind nicht nur zur Belehrung, sondern zum Studium bestimmt. Beide enthalten viel Mathematik.

Das Büchlein über den goldenen Schnitt besteht aus einem analytischen und einem ästhetischen Kapitel. Das analytische Kapitel liefert die Theorie des goldenen Schnittes, die infolge der Anlehnung an das Lehrbuch des Euklid in der Regel zu kurz kommt. Das ästhetische Kapitel gibt einen Überblick über die Versuche einer ästhetischen Auswertung des goldenen Schnittes von den Pythagoreern und Plato bis zur Gegenwart. Es zeigt, daß ein exakter empirischer Beweis für die ästhetische Bedeutung des goldenen Schnittes bisher nicht hat geführt werden können. Selbstverständlich berücksichtigt der Verfasser den reichen Tatsachenstoff, der die tatsächliche und praktische Bedeutung des goldenen Schnittes erhellt; aber zur Aufstellung eines exakten Gesetzes reicht dieses Material nicht aus, wenigstens nicht in seiner bisherigen Bearbeitung.

Das Büchlein von Doehlemann ist fast zu einem Kompendium der projektiven Geometrie geworden. Es liefert die Grundlinien einer exakten Theorie der Perspektive. Vorausgesetzt sind Leser, die die perspektivischen Gesetze mit ihren Ableitungen wirklich kennen lernen wollen. Dazu gehört freilich, um es noch einmal zu sagen, ein Studium, das sich von jedem Gedankenschritt Rechenschaft ablegt und die behandelten Aufgaben selbständig durcharbeitet. Der Verfasser ist ein strenger Lehrer; aber wer bereit und imstande ist, nach seiner Anleitung zu verfahren, gewinnt von der Perspektive einen Begriff, dessen Klarheit ihm bei der technischen Bildbeurteilung die wertvollsten Dienste leisten wird.

Kiel.

Elisabeth von Orth.


Digitized by Google

W. Warstat, Die künstlerische Photographie. 2. Aufl. Leipzig und Berlin, Teubner, 1919. (Aus Natur- u. Geisteswelt, 410. Bändchen.)

Das kleine, sehr anregend geschriebene Buch von Warstat darf als eine gut gelungene Einführung in die Geschichte und die Probleme der künstlerischen Photographie bezeichnet werden. Die übersichtliche Anordnung des Stoffes, die klare und bestimmte Ausdrucksweise des Verfassers, sowie das geschickt zusammengestellte Abbildungsmaterial tragen viel zum Genuß des lesenswerten Schriftchens bei.

Gleich das einleitende Kapitel macht uns mit einem der wichtigsten Probleme der künstlerischen Photographie vertraut. Es ergibt sich aus dem Entstehungsprozeß des photographischen Bildes. Dieser verstößt infolge seines mechanischen Charakters gegen zwei Haupterfordernisse aller künstlerischen Darstellung: die Hervorhebung des Wesentlichen und die Abstufung der Bildsphären gegeneinander.

Gleichwohl hat die künstlerische Photographie beide Mängel in beträchtlichem Umfange zu überwinden vermocht. Ein entwicklungsgeschichtlicher Überblick zeigt uns die technischen und künstlerischen Schritte, durch welche dies erreicht worden ist. Gleichzeitig macht er uns mit den wichtigsten Zielsetzungen des künstlerischen Photographierens bekannt.

Die Technik wird durch verschiedene Verfahren, z. B. den Gummi-, den Bromöl- oder den Pigmentdruck, verfeinert. Mit ihrer Hilfe erzielt der Photograph, an Stelle des überdeutlichen und unnatürlich scharfen, ein in der Deutlichkeit gemildertes, in den Konturen weicheres Bild. Sodann ermöglichen ihm technische Eingriffe mannigfacher Art, »den Bildeindruck willkürlich zu beeinflussen, zu tiefe Schatten aufzuhellen, große Flächen und Linien hervorzuheben, ja sogar störende Einzelheiten völlig zu beseitigen, andere wichtige wieder mehr hervorzuheben und zu betonen«.

Bei der Umschau nach den Zielsetzungen des künstlerischen Photographierens stoßen wir auf zwei Hauptrichtungen. Die eine hat es auf die treffendste Erfassung des rein Gegenständlichen abgesehen und sucht dieses in der Wiedergabe so typisch wie möglich darzustellen. So wird z. B. der eigenartige Charakter einer norddeutschen Heidelandschaft in ihrer großartigen Öde erfaßt oder die malerische Vielgestaltigkeit der Kleinstadt wiedergegeben.

Im Bildnis meidet man die unnatürliche Pose und verzichtet darauf, das Modell in eine theaterhaft wirkende Scheinkulisse hineinzustellen, wie es in den Zeiten des Tiefstandes der künstlerischen Photographie vielfach geschehen war. Was man erstrebt, ist Einfachheit, Natürlichkeit und Lebendigkeit. Man sucht das Charakteristische einer Persönlichkeit zu erfassen und es mittels der neuen technischen Errungenschaften zu einem treffenden Ausdruck zu bringen.

Neben dieser »realistischen« Richtung bildet sich eine andere Richtung heraus, die Warstat wegen ihrer starken Anlehnung an die Tendenzen der gleichzeitigen impressionistischen Malerei als Impressionismus charakterisiert.

Hier handelt es sich nicht sowohl darum, den Gegenstand und seine typische Eigenart in vollem Umfang wiederzugeben, als vielmehr die Umstände, unter denen er erscheint: seine Beleuchtung, seine Stellung im Raume. Oft interessiert den Photographen an seinem Vorwurf nur eine einzige Bewegung oder eine beherrschende Linie, etwa die Kontur oder die Silhouette.

Um solche Stimmungsbilder wiedergeben zu können, sucht man die photographische Platte in ganz anderem Umfang, als etwa bei der realistischen Photographie, zu beeinflussen. Jedes technische Mittel, das zur Verfügung steht, um das Bild in der Richtung des erwünschten persönlichen Eindrucks zu steigern, wird benutzt. Ja, man scheut nicht vor zeichnerischen Eingriffen in die Platte zurück.

In der Idee der künstlerischen Photographie ist ein Komplex von Einzelproble-

Digitized by Google

men enthalten, die in den besonders anregenden Erörterungen des zweiten Kapitels dargelegt werden. Der Verfasser behandelt sie unter den Kategorien: Raumgestaltung, Formgestaltung, Bewegungsgestaltung, Tonwerte und Farben.

Den Abschluß bildet ein kurzer Ausblick auf den Kulturwert der künstlerischen Photographie.

Ein äußerst wichtiger, vielleicht neben der Bildnisphotographie der wichtigste Zweig der künstlerischen Photographie bleibt seltsamerweise unerwähnt. Es ist die Photographie von Werken der bildenden Kunst. Hier bietet sich der künstlerischen Photographie ein weites Feld der Wirksamkeit dar, das trotz der überraschenden Fortschritte der beiden letzten Jahrzehnte noch eine Fülle von ungelösten Aufgaben enthält. Ich hebe nur ein Beispiel heraus. Bei der Wiedergabe von Plastiken und Architekturen spielt, wie der Kunsthistoriker aus schmerzlicher Erfahrung weiß, die Wahl der »Ansicht« eine wichtige Rolle. Man darf von dem künstlerisch geschulten Photographen erwarten, daß er statt der oft ganz willkürlich und zufällig gewählten die Ansicht wiedergibt, die der künstlerischen Besonderheit des darzustellenden Werkes entspricht.

Kiel. Elisabeth von Orth.

R. Wustmann, Albrecht Dürer. 2. Aufl. von A. Matthaei. Mit 1 Titelbild u. 30 Abbildungen im Text. Leipzig, Teubner, 1919. (Aus Natur- u. Geisteswelt Bd. 97.)

Den Zweck seines Dürerbüchleins hatte Wustmann selbst in der ersten Ausgabe klar hervorgehoben. Er wollte eine knappe zusammenhängende Erzählung von Dürers Schaffen bieten und damit zu den mannigfachen populären Bildersammlungen Dürerscher Kunst eine literarische Ergänzung liefern. Die vorliegende zweite Auflage ist nach dem Tode des Verfassers von Adalbert Matthaei besorgt worden. Der Grundstock ist derselbe geblieben; aber mit großem Geschick hat der neue Herausgeber die Lücken und Unebenheiten beseitigt, die der ersten Ausgabe anhafteten. Vermutungen rein gefühlsmäßiger Art, die sich nicht haben halten lassen, sind mit schonender Hand entfernt worden. Alle Stücke aus dem Bereich der Schwarz-Weiß-Kunst, auf welche der Text sich bezieht, sind durch Hinzufügung der betreffenden Nummer in die Sammlungen von Lippmann und Bartsch eingereiht. Eine beträchtliche Anzahl lehrreicher Anmerkungen führt in den Stand und die Probleme der Dürerforschung ein.

Im Text ist ein Kapitel über Dürers Entwicklungsgang hinzugekommen. Es gibt einen kurzen treffenden Überblick über Dürers Gesamtentwicklung und rundet damit das Schriftchen erst ab. Die zweite Ausgabe ist in Matthaeis Händen eine durchgreifende Verbesserung der ersten geworden.

Kiel. Elisabeth von Orth.

Aristoteles, Über die Dichtkunst. Neu übersetzt und mit Einleitung und einem erklärenden Namen- und Sachverzeichnis versehen von Alfred Gudeman. Der Philosophischen Bibliothek Band 1. Leipzig 1920, Verlag von Felix Meiner. XXIV u. 91 Seiten.

Vergleicht man die neue Übersetzung mit einigen älteren, z. B. mit der Überwegschen (1869), an deren Stelle sie in der Philosophischen Bibliothek getreten ist, oder mit der weitverbreiteten Übersetzung von Stich (1887) oder mit der viel zu »schönen« von Th. Gomperz (1897), so scheint sie in einer Hinsicht sofort hinter ihren Vorgängerinnen zurücktreten zu müssen: sie liest sich nicht besonders flüssig,


Digitized by Google

sie räumt dem Leser wirkliche Schwierigkeiten des Originals nicht mit der Verdeutschung zugleich hinweg, sie gibt sich überhaupt nicht als ein wohlabgerundetes und gefeiltes »Kunstwerk«, sondern vielmehr als das im Stil sehr ungleichmäßige, teils aphoristisch andeutende, teils in knappen Lehrsätzen sich formulierende, teils mit einer Fülle von notizenhaft angehäuften Beispielen arbeitende überall fragmentarische »Überbleibsel eines Kollegienheftes« aus der Schule des großen Denkers — für das Gudeman die Poetik des Aristoteles hält (Vorwort S. IV. Vgl. auch seinen Artikel »Die syrisch-arabische Übersetzung der Aristotelischen Poetik« Philologus LXXVI, S. 247) und das sie aller Wahrscheinlichkeit nach auch ist. Hier wird kein einziger Satz »interpretierend« übersetzt, sondern die den hohen Geist des Vortragenden hier mehr und dort weniger ahnen lassende »elliptische Kürze« des Originals, seine lehrhafte Trockenheit und seine nicht selten mehrdeutige, weil den Gedankengang nur stichwortartig festhaltende Ausdrucksweise verdeutschend nachzuahmen versucht. So bedarf diese Übersetzung des Studiums so gut wie das Original selber und nur das fremde Wortgebilde ist durch das deutsche ersetzt worden.

Das alles sind nun aber natürlich keine Schwächen, sondern hohe Vorzüge — und diese Vorzüge beruhen letzten Endes insgesamt auf der philologischen Vorarbeit des Übersetzers: auf seinem neuen Text und dessen exakter Übertragung. In dem schon oben angeführten Philologusartikel hat uns Gudeman in seine textkritische Arbeitsweise Einblick gewährt und an guten Proben die Bedeutung der schwer zugänglichen und deshalb bisher noch niemals genügend ausgebeuteten syrisch-arabischen Quelle erläutert, deren »Geschichte« er gleichfalls im Abriß mitteilt. In die knappe und sich auf das Wesentlichste beschränkende Einleitung des Büchleins selber ist von diesen Dingen nichts übergegangen. Die Übersetzung muß, solange Gudeman seinen selbst von Johannes Vahlens im übrigen so imponierender (weil das ganze Werk des Aristoteles beherrschender) Ausgabe »noch an fast 300 Stellen« (S. III) abweichenden Text, samt dem dazu versprochenen exegetischen und kritischen Kommentar nicht veröffentlicht haben wird, auch zu Philologen für sich selber sprechen — um wieviel mehr aber zu dem philosophisch-ästhetisch interessierten Leser, der das historisch so mannigfach und so schwer belastete Werkchen wieder einmal in einem neuen Gewande zur Hand nimmt! Vom Standpunkt eines solchen Lesers aus soll Gudemans Arbeit hier betrachtet werden. Ich frage: wie stellt sich Gudeman, der uns hier eine Übersetzung geliefert hat, die meinem Gefühl nach wenigstens von allen deutschen die »Aristoteles-nächste« ist, zu einigen älteren und neueren Aristotelesproblemen überhaupt und was bedeutet seine Arbeit für deren Lösung? Und zwar soll seine Stellungnahme vorzüglich zu drei bedeutsamen Problemen betrachtet werden, die sich an die Aristotelische Poetik knüpfen. Sie betreffen das Verhältnis zu Platon, das Problem der Mimesis und die Tragödiendefinition.

Gudeman wendet sich entschieden gegen die von G. Finsler (in dem Buch »Platon und die aristotelische Poetik« 1900) geistvoll vorgetragenen Thesen, die darauf abzielen, dem Aristoteles den Besitz einer selbständigen »Kunstlehre« Platon gegenüber so gut wie vollständig abzusprechen. Er ist der Ansicht (Einleitung S. XX ff.), es genüge doch schon, den Finslerschen »Versuch *ad absurdum* zu führen«, wenn man berücksichtige, daß sich Finsler bei seinen Beweisen im wesentlichen auf eine Anzahl Lehrsätze und Gedanken der ersten sechs Kapitel der Poetik beschränke. Er meint: »Selbst die Platonische Auffassung der nachahmenden Tätigkeit des Künstlers (Mimesis) weicht durch ihre Verknüpfung mit der Ideenlehre von der des Aristoteles sehr erheblich ab«. Er führt Beispiele Finslers an, in denen ihm die Zurückführung Aristotelischer Gedanken auf Platon nur »mit Gewaltmitteln«

Digitized by Google

möglich geworden zu sein scheint und tritt nachdrücklich für eine Würdigung der Poetik als eines wesentlich-selbständigen und dem Aristoteles allein angehörigen Werkes ein.

Ich glaube: hier liegt doch eine Streitfrage vor, die mit philologischen Mitteln allein nicht gelöst werden kann. Gerne gebe ich Gudeman zu, daß die Ableitung z. B. der Unterschiede in der nachahmenden Darstellung aller musischen Künste, nämlich in den Mitteln, den Gegenständen und der Art und Weise (Poet. cap. I, 3), aus einer Redewendung des Sokrates in Rep. III, cap. 9 a. E. wahrhaftig an den Haaren herbeigezogen ist — aber was beweist das? Andere (von Gudeman nicht zitierte) Zurückführungen Aristotelischer Wendungen auf Platon sind Finsler ungleich besser geglückt. Immer handelt es sich um Einzelgedanken, immer muß neben der Frage: gehört ihre schriftstellerische Formulierung auch wohl der spezifisch-platonischen Ausdrucksweise allein an? die andere auftauchen: gehen hier nicht Platon und Aristoteles auf gemeinsame, uns verloren gegangene Quellen zurück, wie z. B. auf das sicher hochbedeutsame Werk des Demokrit »Über die Dichtung« oder auf sophistische Schriften? Beide Fragen sind für uns kaum restlos zu beantworten — wären sie es aber, so würde das Ergebnis Gudeman, der den Gedankengehalt der Poetik wesentlich dem Aristoteles als originale Denkleistung zuzuschreiben geneigt ist, vermutlich genau ebenso treffen wie Finsler. »Originalität ist ein relativer Begriff, ja in einem gewissen Sinne gibt es eine solche überhaupt nicht«, sagt er ja selber (S. XIX), und wenn das Faustzitat, mit dem er diesen Satz in der Fußnote stützt, auch nicht mit derselben wissenschaftlichen Akribie wiedergegeben ist, deren natürlich nur griechische und lateinische Autoren würdig sind — so tut das doch an und für sich nichts zur Sache. Den letzten Entscheid über die Originalität jeglichen Denkens kann eben überhaupt nur das über aller philologischen Kleinarbeit stehende Gesamtbild geben, das man — in unserem Falle: von Platon einerseits, von Aristoteles anderseits — hat, und das freilich selber nicht im Traum geschaut, sondern vielmehr nur durch philologische Kleinarbeit vorbereitet, begründet und schließlich in einem Kopf, der das viele Vielerlei zusammenzuschauen und das Kompliziert-Gewordene wieder zu vereinfachen versteht, gewonnen werden kann. Stimmt das Schriftchen »Über die Dichtkunst« zu dem Gesamtbild »Aristoteles« oder fällt es in merkwürdiger, auf das Gesamtbild »Platon« zurückdeutender Weise aus seinem Rahmen heraus? — so lautet dann, ganz einfach formuliert, die zu beantwortende Frage.

Nun scheint es mir höchst bedeutsam für die tiefsten und letzten Intentionen Finslers, daß er (was ihm Gudeman zum Vorwurf macht) gerade die ersten sechs Kapitel der Poetik am ausgiebigsten (die späteren Abschnitte — er arbeitet auch mit diesen reichlicher als es nach Gudeman der Fall zu sein scheint, siehe doch sein »Stellenverzeichnis« S. 245! — besonders, soweit sie prinzipielle Erörterungen enthalten) zu seinen Beweisführungen heranzieht. In diesen Abschnitten steckt nämlich, wenn man so sagen will, die Ästhetik des Aristoteles. Vorzüglich sie lassen sich in unmittelbare Beziehung bringen zu seinem philosophischen System, sie stellen den »Allgemeinen Teil« dar, auf dem sich die Sonderuntersuchungen über die Tragödie und (mehr anhangsweise) über das Epos aufbauen — gerade sie lassen aber auch die Platonischen Lehren am deutlichsten durchschimmern. Die Wendung sowohl, die Aristoteles von der Weltanschauung seines Lehrers weg bedeutsam vollzogen hat, als auch sein Wurzeln in Platon und sein Herauswachsen aus Platon müssen sich, wenn in der Poetik überhaupt, dann in diesen einleitenden und grundlegenden Partien erkennen lassen. Denn in ihren umfangreichsten Abschnitten ist ja die Aristotelische Poetik überhaupt kein philosophi-

Digitized by Google

sches (und also auch kein ästhetisches), sondern ein kunstheoretisches Werk und ließe sich in dieser Hinsicht vielleicht den uns bis auf ein paar Titel verloren gegangenen kunsttheoretischen Schriften der Sophisten angliedern. Platon dagegen ist neben vielen sehr begreiflichen Reminiszenzen an diese fachwissenschaftliche Literatur (die ihm so gut zu Gebote stand wie dem Aristoteles, da sie ja ziemlich gleichzeitig mit den Werken seiner Jugend und seines Mannesalters blühte) der Begründer einer philosophischen Ästhetik. Daß er dabei die »ästhetische Sphäre« nicht sozusagen »in Reinkultur« herauspräparierte, sondern sie in das Mischgebilde seines durchaus metaphysisch fundierten »ethischen Intellektualismus« verflocht, hängt mit den letzten Triebkräften zusammen, die ihn selbst so gut wie die griechische Kultur überhaupt bestimmten (vgl. darüber Vischer, Ästhetik I, S. 38 f. — was hier gesagt ist, läßt sich auch heute noch nicht kürzer und besser formulieren!) — daß er aber das tiefe Problem der Schönheit überhaupt gesehen und als erster wahrhaft philosophisch gedeutet hat, kann niemand leugnen. Wie verhält sich dazu Aristoteles? Daß er nicht entfernt das intime Verhältnis zur Schönheit hatte, wie sein Lehrer, läßt sich weniger aus dem Gesamtcharakter seiner Schriften schließen (denn ein Zufall hat uns gerade von Platon die für ein breiteres Publikum bestimmten künstlerisch geformten Dialoge und keine einzige Schulschrift, von Aristoteles dagegen umgekehrt lauter Schulschriften überliefert), als daraus, daß er weder in Liebe noch in Haß leidenschaftlich Stellung zu der ihn umgebenden künstlerischen Kultur genommen hat wie Platon. Mit diesem Paradoxon möchte ich den Satz Gudemans (S. XIX), daß die Poetik einen »stillschweigenden Protest bildet gegen das Verdammungsurteil, das Platon gegen das Epos und Drama geschleudert hat« einigermaßen parieren. Aristoteles hat lange genug neben Platon gelebt, um zu wissen, welchen Wesensgründen diese »Verdammungsurteile« entstammten — ja er hat ihre Berechtigung in mancher Hinsicht anerkannt. Die pädagogische Tendenz und der gewisse »Moralismus«, durch den gerade auch seine Poetik ausgezeichnet ist, erinnern an das strenge Ethos des Lehrers, das sich einem heißen, von Sokrates in die Schule genommenen Temperament entrungen und gegenübergestellt hat. Platon wendet sich erschüttert gegen die dämonische Wirkung des musikalischen »Seelenbannes«, der ψυχαγωγία! Aristoteles hat wohl diesen bestrickenden Zauber (der nicht bloß der Musik im engeren Sinne eigentümlich zu sein braucht!) nicht so »hingerissen«, nicht so »gänzlich ihm verloren« gefühlt wie Platon — und dennoch klingen die nach einem intellektualistischen Halt, nach einer irgendwie theoretischen Gebundenheit ringenden »Maximen« seines Lehrers in manchen Stellen der Poetik nach, wie z. B. cap. XVII, 2, wo es (nach der durch die syrisch-arabische Quelle wahrscheinlich endgültig richtiggestellten Übersetzung Gudemans) heißt: »Die Dichtkunst ist vielmehr Sache eines Hochbegabten als eines Besessenen, denn jene sind reichlich bildsam, diese aber außer Rand und Band.« Nein: die Poetik des Aristoteles ist kein Protest gegen Plato, sondern die intellektualistisch-pädagogischen Forderungen, die Plato an die Kunst stellte, denen aber der leidenschaftliche Künstlerdämon im eigenen Busen teilweise widersprach, werden vielmehr von dem nüchternen Aristoteles vorausgesetzt und theoretisch zergliedert[1]).

[1]) Selbst die Lehre von der Katharsis ist kein »Protest« gegen Plato, sondern nur (wie sich Finsler in seinem Buch S. 120 ganz richtig ausdrückt) eine »Antwort«, d. h. die theoretische Sanktionierung eines Affektenkomplexes, demgegenüber Plato menschlich nicht die nötige Distanz aufbrachte — mit Platonischen Denkmitteln unter Verwendung eines nach neueren Forschungen (vgl. Howald, »Eine


Digitized by Google

Diese Zergliederung selbst geschieht vorzüglich am Beispiel der Tragödie und ist eine fachwissenschaftliche, eine kunsttheoretische Leistung. Im philosophischen Sinne »ästhetische« Hinweise finden sich ab und zu verstreut; die Einleitung der Poetik (cap. I—VI) stellt das Wesentlichste dar, was uns von einer Ästhetik des Aristoteles geblieben ist.

Welch ein dürftiger Text! Und diesen knappen, notizenhaft hingeworfenen Sätzen gegenüber, die nur mit der allergrößten Vorsicht durch über das ganze übrige Werk des Aristoteles vereinzelt verstreute Bemerkungen ergänzt werden dürfen, werden noch dazu zwei ganz verschiedene Einstellungen möglich sein. Nämlich: weil sie in der Tat die eigentliche »Ästhetik« des Philosophen enthalten, deshalb kann das Herauswachsen der Aristotelischen Gedanken aus der Platonischen Philosophie (nicht aus seinen kunstwissenschaftlichen gleichfalls durch das ganze Platonische Werk verstreuten Ansichten und Lehrmeinungen) an ihnen aufgezeigt werden — man kann und soll aber auch unter dem Gesichtswinkel des ganz spezifischen Aristotelismus (als dessen Ausfluß die fachwissenschaftlichen Erörterungen gleichfalls nur in einem sehr indirekten Sinne bezeichnet werden dürfen, wiewohl freilich bei Aristoteles ein ungleich innigerer Zusammenhang zwischen einzelwissenschaftlicher und philosophischer Betrachtung besteht wie bei Platon) bereits an der Einführung der grundlegenden Begriffe (wie z. B. die Mimesis einer ist) nachweisen, ein welch verschiedener Geist die gedanklichen Bestrebungen beider Denker von Anfang an leitet. Die erste (mehr historisch-genetische) Aufgabe hat meines Erachtens Finsler in einer bei der Dürftigkeit des Materials natürlich jedes Wort in Erwägung ziehenden Weise zu lösen versucht, wobei der Wert seiner einzelnen Ausführungen nur insofern angezweifelt werden kann, als wir es eben überhaupt nur mit einem fragmentarischen Konzept, nicht aber mit einem durchgearbeiteten und von Aristoteles selbst zur Veröffentlichung bestimmten eigentlichen »Buch« zu tun haben. Die zweite (mehr systematisch-kritische) Aufgabe scheint Gudeman vorzuschweben. Mit Scharfblick erspäht er die Schwächen Finslers, die ich sämtlich darauf zurückführen möchte, daß Finsler immer und immer wieder sich dazu verleiten läßt, die Grenzen seiner ganz spezifischen Aufgabe zu überschreiten und aus der historisch-genetischen Betrachtung der an sich spärlichen Reste, die uns von dem Ästhetiker Aristoteles überliefert sind, Schlüsse auf den Systematiker Aristoteles als solchen zu ziehen. Schon allein der Begriff des »Bildens« (ποιεῖν), den Aristoteles in umfassender Weise ausgebildet hat, mußte ihn nämlich sehr wohl instand gesetzt haben, eine gegenüber der Platonischen originell zu nennende Ästhetik seinem System einzubauen — und es gelingt vielleicht noch einmal, diese Ästhetik (die es »für sich« für Aristoteles so wenig geben konnte wie für Platon) aus dem Aristotelischen Lehrgebäude heraus mit den Mitteln einer Analyse aufzubauen, die (was erst seit Kant möglich ist) den ganz spezifischen Unterschied einer unter dem Wertwinkel der Wahrheit urteilsmäßig aufgebauten »theoretischen Sphäre« von der unter dem Wertwinkel der Schönheit auf eine ganz andere Weise mehr aufgeschauten als aufgebauten atheoretischen »ästhetischen Sphäre« erkannt und philosophisch-systematisch begründet hat. Die so gewonnene Ästhetik wird ein spezifisch Aristotelisches Gepräge tragen und sich von der (in ähnlicher Weise »für sich« herauszustellenden) Platonischen Ästhetik weltanschaulich-fundamental unterscheiden.

Dieser, wie ich der Ansicht bin, spezifisch-philosophische Standpunkt liegt natürlich Gudeman ebenso ferne wie Finsler, und dies ist auch gar kein Unglück.

---

vorplatonische Kunsttheorie«, Hermes 1919, S. 187 ff.) wahrscheinlich mit der Pythagoräischen Musiktheorie im Zusammenhang stehenden Terminus.


Digitized by Google

Beide halten sich getreu an die Überlieferung, die Weltanschauung und Fachwissenschaft (um den Gegensatz noch einmal ganz einfach zu formulieren) ineinander gearbeitet darbietet — und sie tun recht daran; denn dieser Überlieferung gegenüber muß noch eine große Arbeit vollzogen werden, ehe mit ihr philosophisch in einer Weise verfahren werden kann, die den Boden der historischen Tatsachen niemals unter den Füßen verliert, obwohl sie diesen historischen Sachbestand als solchen auflösen muß, um ihn eben gerade zu verstehen. Aber nicht nur Finsler verabsolutiert innerhalb seines, wenn ich den Ausdruck gebrauchen darf: vorphilosophischen Aufgabenbezirkes seine als solche ganz vortreffliche ursprünglich philologisch-historisch-genetische Methode in der charakterisierten Weise, sondern auch Gudeman scheint mir ganz ähnlich seine mehr philologisch-systematische Betrachtungsart zu vereinseitigen. Dies führt mich auf seine Stellungnahme zur Mimesis-Frage.

Die Notiz, mit der Gudeman im »Sachverzeichnis« diesen Terminus begleitet, reicht nicht ganz zu und sie kann nicht ganz zureichen, weil auf jegliche (historisch-genetische) Anknüpfung an die platonische Bedeutung des Wortes und an seinen Zusammenhang mit der Ideenlehre verzichtet wird. Gewiß kann man auch zuviel in diesen Ausdruck hineininterpretieren, der von den Griechen in einem ganz unbefangenen Sinn gebraucht worden ist. Aber an den unbefangenen Gebrauch des Wortes knüpft sich der tiefere philosophische. Zwei Welten, die für den Griechen in eine zusammenflossen, werden durch die Mimesis verbunden. Sie bezeichnet nicht mehr und nicht weniger als das illustrative Moment in allem Künstlerischen, das aber heißt: das theoretisch leicht erreichbare und (wie der »Naturalist« meinen müßte, wenn er gleichzeitig Philosoph im Sinne Kants wäre) scheinbar nur theoretisch zu erreichende Grundgerüst aller Kunstgestaltung, das sich leicht als solches vom spezifisch Künstlerischen ablösen läßt, während umgekehrt dieses Künstlerische ein ganz Wesentliches zu verlieren scheint, ohne diese im weitesten Sinne illustrative Grundlage. Ein Beispiel soll verdeutlichen, was ich meine. Daß das Werk des Plastikers einen jungen Mann darstellt, ja daß es überhaupt einen Menschen darstellt, ist allbereits ein illustratives Moment am Kunstwerk. Ich brauche das Urteil »dies ist ein Jüngling« nicht zu vollziehen (obwohl ich mir als vorzüglich theoretischer Mensch die Weltinhalte, die eine unendliche Aufgabenfülle für mich enthalten und an die ich »problemlösend« herantrete, meistens auch auf solche Weise »vergegenständlichen« werde) und kann trotzdem den ästhetischen Sinn des Gebildes vollgültig erfahren. Und nichtsdestoweniger ist diese ästhetische Erfahrung wesentlich daran gebunden, daß es eben ein Mensch, ein Jüngling ist, den der Künstler »dargestellt« hat und der körperlich-nackt vor uns steht! Diese dürftige Andeutung des eigentlichen Problems der Mimesis (eine ausführlichere Behandlung habe ich unter Vermeidung aller historisch-belasteten Kunstausdrücke in meinen Logosaufsätzen »Die ästhetische Sphäre« und »Das Dekorative« IX, 1 und X, 1 gegeben) soll wenigstens ahnen lassen, auf welche philosophische Tiefenschicht mit diesem schlichten Ausdruck hinuntergedeutet wird: auf die Schicht weder theoretisch noch ästhetisch noch irgendwie angetasteter »Gegebenheiten« nämlich, die Platon metaphysisch als Ideen deutete — die Aristoteles dagegen aus dieser metakosmischen Existenz in die Welt selber heraufgehoben hat im vielleicht ursprünglich-griechischen Sinne und im Sinne Goethes, daß nämlich die »Lehre« (d. h. der Sinn, die Bedeutung, der Wert, die Idee) nicht »hinter den Phänomenen« zu suchen sei, sondern daß beide im »Urerlebnis« eine Einheit bilden. Gudeman sieht das erkenntnistheoretische Problem überhaupt nicht (so wenig wie die englischen Kommentatoren, z. B. Bywater) und deutet die Mimesis rein psychologisch.

Digitized by Google

Ich gestehe, daß ich dem Aristoteles zutraue, daß er das (für den Griechen natürlich viel weniger als wie für den Kantianer in die Augen springende) Problem gesehen und sich auf seine Weise darum bemüht hat. Die Antithese: Platon der Metaphysiker, Aristoteles der Psychologe ist billig. —

Zum Schluß möchte ich noch Gudemans Übersetzung der vielumstrittenen Tragödiendefinition an Stelle einer ausführlichen Besprechung, bei der nicht viel herauskommen würde, hersetzen. Es heißt cap. VI, 2: »Die Tragödie ist demnach die nachahmende Darstellung einer sittlich ernsten, in sich abgeschlossenen, umfangreichen Handlung, in kunstvoll gewürzter Rede, deren einzelne Arten gesondert in (verschiedenen) Teilen verwandt werden, von handelnden Personen aufgeführt, nicht erzählt, durch die Erregung von Mitleid und Furcht die Reinigung (Katharsis) von derartigen Gemütsstimmungen bewirkend«. Zu dem Ausdruck »umfangreich« wünschte ich mir eine Note im Sachverzeichnis (vielleicht unter »Tragödiendefinition«), denn des Aristoteles hochbedeutsame (übrigens sicher auf Platon zurückgehende, vgl. Finsler a. a. O. S. 48 ff.) Lehre von der notwendigen »Großheit« und »Ganzheit« jegliches Kunstgebildes, die er verschiedentlich mit den verschiedensten Wendungen (z. B. VII, 1 daß die Tragödie als ein »Ganzes« Anfang, Mitte und Ende haben muß; VIII, 4 daß die Handlung einheitlich und vollständig sein muß; IX, 8 daß die Episodenbildung bedenklich ist; XVIII, 6 daß die Chorlieder mit der Handlung zu einem organischen Ganzen zusammengehen müssen) vorträgt, steckt bereits darin und wird durch »in sich abgeschlossen« zwar angedeutet, aber doch nicht genügend herausgebracht. Stich übersetzte seinerzeit viel besser »die in sich abgeschlossen ist und eine bestimmte Größe hat«. Auf den »bestimmten«, auf den »gewissen«, auf den »einzig und allein richtigen« Umfang kommt es nämlich an, nicht aber auf ein bloßes Umfangreichsein — würde es darauf ankommen, dann würde man wahrhaftig die Tragödien »mit der Wasseruhr« messen können, was Aristoteles doch (wie die syrisch-arabische Quelle bestätigt) mit leichter Ironie ablehnt (VII, 3). — Was die Katharsisfrage anbelangt, so bekennt sich Gudeman im allgemeinen, wie auch aus seiner Note S. 84 f. hervorgeht, zu J. Bernays, übersetzt aber den Ausdruck selbst doch nicht mehr (wie noch Gomperz) mit »Entladung«, sondern faßt die ganze Stelle, seinem Prinzip, jegliche Interpretation möglichst auszuschalten, entsprechend, konservativ in engem Anschluß an den griechischen Wortlaut.

Eine gelehrte Leistung, wie die neue Übersetzung es ist, flößt Hochachtung ein und man soll nicht im kleinen an ihr herummäkeln. Daß Gudeman die griechischen Kunstausdrücke beläßt (Auletik, Epyllion usw.), hat mir gut gefallen; dergleichen kann wohl von Noten begleitet, aber nicht eigentlich übersetzt werden. Wendungen wie »Krethi und Plethi« (S. 64) sind dagegen natürlich ein Stilfehler und auch die Verwendung lateinischer Kunstausdrücke wie »*propter hoc*«, »*post hoc*« (S. 21) ist vielleicht nicht ganz am Platz. Der »bekannte« Vers (nämlich Fuldas Spottdistichon auf die Xeniendichter) ist S. 48 Fußnote 1 in einer ziemlich unmöglichen Weise falsch zitiert.

Heidelberg. Hermann Glockner.

Benedetto Croce, Goethe. Deutsch von Julius Schlosser, Amalthea-Verlag, Zürich, Leipzig, Wien.

Es gibt wieder internationale Höflichkeiten, und unsere Beziehungen zu Italien sind nicht bloß »korrekt«, sondern beinahe herzlich. Die deutschen Dante-Feiern des vorigen Jahres waren mehr als Courtoisie, sie legten den Ton darauf, daß die Beschäftiguug mit Dante gerade heute eine deutsche Angelegenheit sei. In diesem Buche nun, das vor kurzem über die Alpen kam, revanchiert sich gleich-

Digitized by Google

sam Italien für jene Würdigung seines großen und in seinem Volke ganz lebendigen Dichters. Daß Goethe, der Schöpfer des Begriffes der Weltliteratur, auch von Nichtdeutschen nicht allein gelesen, sondern studiert wird, ist uns seit Carlyles »*Lectures on Goethe*« vertraut. Ein Engländer, Lewes, hat vor Jahrzehnten eine Goethe-Biographie geschrieben, die lange Zeit in Deutschland sehr verbreitet war, bis sie durch Besseres verdrängt wurde. Croce nun ist bei uns seit Jahren als Ästhetiker bekannt, und er legt Wert darauf. Er hat, wie der Übersetzer seiner Goethe-Studie hervorhebt, im zweiten Jahr des Krieges den Schlußband seiner »Philosophie des Geistes« zuerst in deutscher Sprache erscheinen lassen. Er selber sagt in der Vorrede seines Goethe-Buches, daß er in trüben Tagen des Weltkrieges aus Goethes Werken so viel Erleichterung und Erquickung gewonnen habe, wie sie ihm wohl kein zweiter Dichter in solchem Maße hätte gewähren können — ein Zeugnis seiner eigenen Geistesfreiheit. Denn er setzt hinzu, daß er es als Glück empfunden habe, unter den großen Dichtern wenigstens einen zu finden, der, in jeder Form der Menschlichkeit zu Hause wie kein zweiter, dennoch in seiner Seele sich außerhalb der politischen Erregung und über sie gestellt habe. Man sieht wieder einmal, wie Goethe gerade durch dieses, in Deutschland viel angefochtene Verhalten für deutsches Wesen gewirkt hat.

Croce will kein Goethe-Philologe sein und meint, daß die Goethe-Literatur alles Maß überschreite und sich vielfach in Nichtigkeiten verloren habe. Allein nicht alles, worum er sich nicht kümmert, muß als nichtig gelten. Der Begriff dessen, was nichtig sei, ist relativ und individuell, und auch etwas ziemlich Nichtiges kann in größeren Zusammenhängen Sinn bekommen. Zuzugeben ist, daß die Goethe-Philologen in ihrer subjektiven Einstellung oft kleinlich gewesen sind. Aber es ist sozusagen ein Geschenk des gewaltigen Stoffes, daß sogar die geringfügigsten Beiträge, mögen sie selbst aus einer untergeordneten Gesinnung entstanden sein, indirekt helfen können, bedeutendere Dinge zu erhellen. Croce will indessen nur auf das Wesentliche eingehen, und das ist ihm ausschließlich Goethes Kunst, nicht auch das Leben Goethes. Es wird kaum auszumachen sein, was mehr und höhere Werte birgt, die Kunst Goethes oder das Gesamtbild seines Lebens; beide sind so groß, daß sie auch miteinander kaum zu messen sind. Doch wenn man einmal von der Kunst eines Dichters reden will, soll man freilich vor allem von ihr sprechen und sich tunlichst auf sie konzentrieren. Gewisse Funde sind überhaupt nur auf diese Art möglich. Es ist dem Referenten eine erwünschte Bestätigung eigener, anderswo ausgesprochener Überzeugungen, wenn Croce betont, daß die biographische Untersuchung vielfach die reine Betrachtung des Künstlerischen überwuchert und erstickt hat. Die »Erklärung« der Werke durch das außerkünstlerische Leben des Dichters hat sich oft an die Stelle der ästhetischen Durchleuchtung gesetzt und den Wahn erzeugt, als sei diese damit erledigt. »Aber der biographische Werdegang bleibt äußerlich Werken gegenüber, in denen die persönliche Erfahrung so völlig im künstlerischen Gedanken aufgeht wie im Werther«; und in anderen Werken Goethes ist es ebenso. Es ist auch ein Verdienst Croces, wenn er wieder einmal darauf dringt, daß man in einem Dichter nicht das sucht, was er gewollt oder von sich ausgesagt hat, sondern was er wirklich geschaffen hat. Und er ist im Recht, wenn er fordert, daß sich die Literaturwissenschaft auch Goethe gegenüber nicht von der rein künstlerischen Betrachtung als ihrer eigensten Aufgabe abbringen lasse. »Wohl muß sie immer den Blick auf das Gesamtbild von Goethes Persönlichkeit richten, aber zu dem einzigen Zweck, um verstehen zu lernen, wie diese in den verschiedenen Zeiträumen die verschiedenen Formen seiner Kunst vorbereitet, oder wie sie diese unterbricht, ja selbst zuweilen stört und schädigt.« Dieses »einzig«

Digitized by Google

erscheint mir allerdings, zumal gegenüber Goethe, zu rigoros, aber die weitere Ausführung der letzten Worte verdient beachtet zu werden.

Croce legt nämlich dar, daß Goethes Leben gewissermaßen die Kunst aufgezehrt oder wenigstens ihr Wachstum und Reifwerden behindert habe. Das überrascht zunächst, wird aber so begründet: Das fortwährende Sichselbstüberwinden, das Herzschlag und Gesetz in Goethes Leben war, ließ ihn niemals sehr lange mit einem poetischen Gedanken sich tragen, der viele Jahre ausschließlicher Hingebung erfordert hätte, um endgültige Form anzunehmen. Dies kann nur heißen, daß Goethe mit Gedanken, die derartiges erforderten, sich nicht getragen habe, wie es etwa Dante getan hat, an den Croce offenbar denkt; es darf aber nicht so verstanden werden, als ob Goethe Gedanken, die eigentlich ein viel längeres Austragen verlangt hätten, übereilt gestaltet hätte, denn das wäre falsch. Croce erinnert an Faust, und zwar auch an den Urfaust, in dem bereits mehr als eine geistige Stufe und mehr als ein dichterischer Leitgedanke fühlbar werden. »Nur hat Goethe, statt Bruchstück Bruchstück, das nicht mehr zu Vollendende unvollendet zu lassen, sich des öfteren bemüht — und das ist vielleicht an ihm eine der ganz wenigen Spuren der Gepflogenheit, die bei dem Volke, dem er angehört, nicht allzu selten ist — voll grilliger Launen jenen Bruchstücken mit verschieden gearteten, unter sich unstimmigen Zügen gekünstelte Einheit, gekünstelten Abschluß zu geben.« Das trifft bei Faust zu, aber es kann keine Rede davon sein, als ob in allen Werken Goethes Brüche wären oder ganz verschiedene Stile einander ablösten. Doch behauptet Croce, die Beispiele seien zahlreich, führt indes weiterhin nur noch die Lehrjahre und den Tasso an. Recht hat er, wenn er dagegen protestiert, daß man die Einheit der Fausttragödie in der Person und Entwicklung des Dichters finden wolle, also außerhalb des Werkes — dichterische Einheit hat mit der Einheit eines wirklichen Menschenlebens nichts zu tun. Nur fällt Croce gegenüber solchen Versuchen, künstlerische Lücken mit Lebensstoff auszufüllen, wieder in ein anderes Extrem, wenn er meint, der biographische Werdegang sei »gewiß zuweilen mit Nutzen zu betrachten, sofern er über gewisse künstlerische Unstimmigkeiten Aufschluß gibt, die tatsächliche Rückstände im Gesamtkörper darstellen«; — das ist doch zu wenig, da verführt ihn die Abneigung gegen biographische Untersuchungen zur Einseitigkeit. Es ist gewiß richtig, wenn er umgekehrt feststellt, »daß es nicht angeht, das Leben, das Goethe gelebt hat, zu begreifen, ohne das dichterische Werk, das er hervorbrachte«, aber natürlich besteht eine Wechselwirkung hin und her.

Übrigens hat auch Croce sich nicht bloß mit Goethes künstlerischer Entwicklung beschäftigt. Er findet vortreffliche Worte über seine einzigartige und unvergleichlich erzieherische Art, geistig und sittlich zu leben. Er weiß: »Die großartige sittliche und geistige Entwicklung, außerhalb und über der Poesie, gibt Goethe jenes Gepräge, das ihn von anderen Dichtern seines Ranges trennt und ihn als einzig erscheinen läßt.« Ja, er räumt sogar ein: »Das Hauptereignis im künstlerischen Werden Goethes ist gerade sein sittlicher Übergang von dem aufgeregten empörerischen und ‚titanischen' Zustand ... zu dem ruhigen, abgeklärten und ebenmäßigen, der sich in fast allen seinen späteren Werken ausdrückt.« Mir fehlt hier die Bemerkung, daß diese Entwicklung typisch menschlich ist. Es fehlt aber Croce nicht die Einsicht, daß der Übergang zu jener Reife gerade bei Goethe nichts Zufälliges war. Er warnt davor, den Zusammenhang jener beiden Lebensabschnitte wie einen Sprung über einen Abgrund aufzufassen, wie es so oft in der beliebten Gegenüberstellung des jungen deutschen Goethe und des alten, antikisierenden, sozusagen abtrünnig gewordenen oder von den Sirenen verführten Goethe geschieht. Croce hebt hervor, daß Goethe nur bedingt am Sturm und Drang teilgenommen

Digitized by Google

hat, daß er niemals seiner nicht mächtig, sondern schon immer besonnen gewesen sei; Werther, Faust, Götz, Egmont zeigen das. »Jener Übergang war keineswegs eine grundstürzende Bekehrung und Absage an ein früheres Ich, sondern viel eher das Reifen dieses Ich durch Erfahrungen, die ihm notwendig waren.« Das ist vortrefflich. Und nicht minder die weitere Einsicht, daß dieser Übergang seinem Grundwesen nach sittlicher und nicht unmittelbar literarischer Form war, »denn bloß reine Literaturmenschen können es für möglich halten, beide Vorgänge zu trennen, ein leeres literarisches Problem aufzustellen, das eben, weil es alles Inhalts bar ist, nicht einmal literarisch sein kann.« Man sieht, die vorwiegend künstlerische Einstellung des Kritikers braucht nicht zur einseitig artistischen Auffassung zu führen. Aber jener Übergang ist »auch nicht durch äußere Umstände herbeigeführt, mag sich der Dichter auch selbst gelegentlich über die Wirkung seiner italienischen Reise in dieser Hinsicht geäußert haben. ‚Italien' und ‚Griechenland' sind im Leben Goethes nicht das Italien und das Griechenland der Wirklichkeit und der Geschichte, sondern lediglich Sinnbilder für Zustände seines inneren Lebens. Nichts weiter als ein Sinnbild ist auch das Wort Klassizität, es hat hier keinen Sinn, wenn es nicht stillschweigend als sittliches Maß oder Weihe übersetzt wird. Goethe hörte niemals auf, zu empfinden und seinen Empfindungen einen Ausdruck zu geben, aber er empfindet und gestaltet zugleich das eigene sittliche Gleichmaß.« Kurzum, Croce ist kein Formalist.

Nebenbei: wenn Croce mit beiseite schiebender Geste sagt, »daß die größere Zahl der Bände von Goethes Werken — auch ohne den Briefwechsel und die Gespräche in Betracht zu ziehen — ausgefüllt werden von Denkwürdigkeiten, Jahresheften, Tagebüchern, Reiseberichten,« so ist das richtig, aber auch diese Monats- und Jahreshefte sind nicht bloß Reproduktion, sondern Schöpfung, wenn auch das Schöpferische daran nicht die Hauptsache ist. Sie stellen eine Vergeistigung und Formung des Gelebten dar, wodurch dieses zu einer höheren Bewußseinsstufe erhoben wird, als auf der es, selbst von Goethe, gelebt worden war; und diese Formung bringt viele neue Elemente und Zusammenhänge hinein, die erst im Rückblick gewonnen werden. »Vergangenes in ein Bild verwandeln«, diese Worte aus den Skizzen zur Fortsetzung der Pandora sind bezeichnend für eine der wesentlichsten Grundfunktionen Goethes. Er war so produktiv und fand in seinem Leben so unerschöpflichen Stoff, daß er jederzeit produzieren konnte, denn er brauchte nur irgend etwas, einen beliebigen Abschnitt aus seinem Leben, zu »reproduzieren«, Er verstand es wie wenige, »das Ganze im Kleinsten zu erblicken«, und darin liegt schon künstlerische Gestaltung vorgebildet. Doch, wie gesagt, das nebenbei.

* * *

Croce hält nun seine eigenen methodischen Forderungen insofern ein, als er nach zwei einleitenden Kapiteln nur noch über einzelne Werke Goethes spricht, von Werther an. Aber er bleibt vielfach an der inhaltlichen Betrachtung haften. So legt er bei Werther dar, daß das Buch eine Krankheit als Krankheit darstelle, jedoch selber nicht krankhaft sei und auch nicht aus einer Krankheit, höchstens einem Impfungsfieber des Verfassers entstanden sei, der dabei nichts anderes als die Kunst gesucht habe. Goethe habe in Werther selbst keineswegs ein Ideal gesehen, und die Seelenzustände seien nicht so dargestellt, als ob sie damals bei dem Autor vorgeherrscht hätten. Eine Befreiung und Reinigungstat sei das Buch für ihn deshalb gewesen, weil es die Schmerzen Werthers als unfruchtbare Schmerzen behandelte, »für Goethe ohne Zweifel auch eine sittliche Reinigung, die aber in dem Buch als künstlerische Katharsis erscheint, ausschließlich durch die Macht der Kunst selbst herbeigeführt«. Man hätte von dem Kritiker hier etwas mehr

Digitized by Google

eingehende Psychologie gewünscht. Er meint offenbar, daß die Reinigung nicht einfach durch ein »Abreagieren« von Zuständen herbeigeführt worden sei, die den Autor selber gequält haben, sondern durch kritische Verarbeitung; die Aufzeigung der Ursachen des Krankheitsverlaufs hat seine ansteckende Kraft gebrochen. Das ist in der Tat mehr als ein bloßes Entladen gefährlicher Energien. Und Werthers Rechtfertigung liegt nach Croce darin, daß man ihn eben als Kranken betrachte. Im übrigen ist eine bloße Charakteristik der Hauptfigur etwas wenig für eine »rein künstlerische Betrachtung«.

Ähnliches gilt von der Behandlung des ersten Teiles des »Faust«. Croce gibt wieder vor allem Analysen von Personen, Charakterbeschreibungen von Faust, Mephisto, Wagner, Gretchen, teilweise auch eine Wiedererzählung oder Paraphrase der Vorgänge, die deutsche Leser überflüssig anmutet. Er zeigt ferner, wie Goethe sich bei der ersten Anlage des Werkes mit Faust eins fühlte, noch nicht bewußter Kritiker des Faustgedankens war; weiter, wie in der Gretchentragödie Faust nicht der Held und übrigens »ein gewöhnliches Wesen« ist, gewöhnlich in der Art des Auftretens und der Mittel, die er benutzt; das Titanentum sei ganz verwischt. Hier geht Croce etwas zu streng mit Faust ins Gericht, der ja doch zum ersten Male liebt, aber solche Kritik an dem oft allzu gleichmäßig vergötterten Faust ist nützlich. — Bei Mephisto will der Verfasser mit Recht sich nicht dabei aufhalten, nach einem Begriff zu fahnden, der das Gesamtgedicht sinnbildlich beherrscht, noch auch die unvermeidlichen Widersprüche zwischen Sinnbild und Darstellung hervorzuheben; er will auch nicht auf den Begriffsstreit eingehen, ob Mephisto anfänglich angelegt war als Kobold, vom Erdgeist ausgesendet, und erst später zum Teufel wurde; sondern er will Mephisto in jeder Episode für sich betrachten, da er je nach den verschiedenen Aufgaben, die er zu erfüllen hat, auch einen verschiedenen Wesenskern zeige. »Ja um so ungewisser Goethe auf seiner ersten Entwicklungsstufe über die Sinnbildlichkeit und die bestimmte Wirkung seines Faust und Mephisto war, um so lebhafter stellte sich ihm das Bedürfnis vor, sie in den Szenen, die er mit eigensinnigem Genie und genialem Eigensinn anlegte, auch ohne bestimmten Plan, ohne jede Verbindlichkeit zu erfassen, in vollkommener Freiheit der Behandlung, so wie es ihm gerade gut dünkte, diesen Faust und jenen Mephisto je nach Belieben einzuführen. In der Schülerszene ist Mephisto nichts anderes als ein gutlauniger Faust, aber alles ist dennoch in einem Ton vorgebracht, der für Faust selbst eine Unmöglichkeit wäre, denn er ist keineswegs so frei im Geiste und so leichten Gemüts, daß er an solchen Spässen und Stichelreden Gefallen finden könnte. Darum ist Mephisto hier der Redner.« In der Gretchentragödie ist dieser einfach der Gegensatz Gretchens, ein Geist, der weder liebt noch verehrt, ganz Verstand und Erfahrung, nur an Ursache und Wirkung glaubend, in gleichmütigem Zynismus, von Gretchen instinktiv verabscheut, alles ganz natürlich, Mephisto hier »bestimmt und wirklich in jeglichem Tun, in jeder Rede und Gebärde.« — An Wagner vollbringt Croce eine Rettung. Es ist ja wahr, allzu oft wird über der Beschränktheit der Gestalt die künstlerische Kraft übersehen, die sie hingestellt hat; auch hat man sich die Beurteilung dieser Figur oft zu naiv von Faust suggerieren lassen, der bei seiner Stimmung in den Wagnerszenen freilich keinen Blick für die sympathischen Seiten seines Famulus haben kann. Croce hat den Mut, sich zu Wagners Vorliebe für das geruhsame Durchschmökern alter Urkunden, zu seinem Abscheu vor der Menge, vor Lärm und Leierkästen, vor Spaziergängen und Ausflügen usw. zu bekennen, »denn wie soll man das tadeln, was der Grund des eigenen Wesens und Tuns ist?« Natürlich verkennt er nicht, daß alles, was über die Durchschnittsmeinung und Allerweltsweisheit hinausgeht, jenseits von Wagners Gesichtskreis

Digitized by Google

liegt; er schildert die eigentümliche Art seines Dialogs mit Faust, der ja kein eigentliches Zwiegespräch ist, da Faust gar nicht erwartet, sich einem Zuhörer dieser Art verständlich zu machen, sondern nur eben seinem Gemüt in einem fieberhaften Selbstgespräch Luft machen will. In Wagner wiederum erstickt die Ehrfurcht alle Eigenliebe und Empfindlichkeit. »Wahrhaftig, armer Wagner, du tust gut daran, in deiner arglosen Würde und deiner schrankenlosen Ergebenheit demütig zuzuhören und dich nicht verletzt zu fühlen! Faust bleibt immer ein Denker und ein Mensch, und sein Grimm gegen dich ist völlig geistiger Art. Der Schulfuchs, von den Kampfhähnen des 16. Jahrhunderts zerzaust, jener Schulfuchs, dem die Lustspielschreiber, voll von Gift und Galle, allen möglichen Schimpf auf den geduldigen Buckel luden, den sie schließlich als Knabenschänder und Dieb brandmarkten, er wird in Goethes Einbildungskraft ein stillzufriedenes Geschöpf, brav und tüchtig, ja zuweilen anziehend, selbst rührend.« Das ist hübsch. — In der Gretchentragödie betont Croce »die siegreiche Bejahung des Idealen, der Einkehr und sittlichen Erhebung in einem zunächst gänzlich triebhaften und natürlichen Geschöpf.« Auf dem Leidensweg »formt sich ihr Gewissen, das zuerst schlief, weil an seiner Stelle Zwang und lebloser Gehorsam herrschte, und das später vom Ausbruch der Liebesleidenschaft überwältigt worden war; aus einer äußerlichen wird die sittliche Vorschrift zu einer innerlichen. Die Liebe erneuert auch das religiöse Gefühl, macht es erst lebendig, während sie es früher in den Andachtsübungen zu besitzen glaubte. Daher ihr angstvolles Ausfragen über Faustens Glaubensbekenntnis und ihr Argwohn gegen seinen Gefährten, dessen Kälte und höhnische Glaubenslosigkeit sie fühlt. Dieses erste Innewerden ihres sittlichen Selbst offenbart sich vor allem in der wundervollen Szene am Brunnen in dem Geplauder mit Lieschen.« Durch die Stationen ihres Schuld- und Leidensweges — Gebet zur Schmerzensreichen, Valentinsszene, die Gewissensqualen beim Klang der Orgel im Dom, Kerker und Erwartung des Henkers — »wird Gretchen, statt zu verderben und stumpf zu werden, vielmehr geläutert und erhoben«. Sie folgt Faust nicht hinaus, denn sie hat das tiefe Bewußtsein, der Welt nicht mehr anzugehören, nicht mehr angehören zu können, und als sie Mephistos Gestalt an der Schwelle erblickt, ist ihre Abkehr bestimmt. »Gericht Gottes, dir hab' ich mich ergeben!«

Von dem nächsten Kapitel, das über den Aufbau des ersten Teiles des Faust handelt, erwarten wir, nun endlich etwas mehr über künstlerische Formprobleme zu hören. Aber man wird in dieser Hinsicht enttäuscht. Daß Croce das Vorspiel im Himmel nur den Scherz eines großen Künstlers nennt, vollkommen aus dem Drama herausfallend, ein zwangloses, mitunter fast Voltairesches Gehaben, zeigt wohl, daß der Italiener den Ernst dieses Vorspiels nicht erfaßt hat: Wenn es auch hinzugedichtet ist, um das Ganze zusammenzuschließen, so ist doch seine große künstlerische Kraft und Schönheit dadurch nicht beeinträchtigt. Daß im übrigen im Faust verschiedene Pläne aus verschiedenen Zeiten ineinander gearbeitet sind und zwar leider nicht so, daß dadurch die Entwicklung des Helden selber vom Sturm und Drang zur weisen Betrachtung und nutzbringenden Werktätigkeit in ihrem Nacheinander zum Ausdruck kommt, sondern so, daß in denselben Szenen ein Schwanken zu spüren ist und Lötstellen fühlbar werden, das ist seit Kuno Fischer und anderen bekannt. Croce unterstreicht, wie schwer Goethe die nach Jahren wieder aufgenommene Bearbeitung des Urfaust geworden ist, wie er manchmal den leitenden Faden wiedergefunden zu haben glaubte und noch öfter, von Mißtrauen erfüllt, die Arbeit unterbrach und selbst urteilte, das Fragment müsse Fragment bleiben. Der Urfaust war eben schon damals, in den 90er Jahren des 18. Jahrhunderts, etwas unwiderruflich Vergangenes für Goethe:

Digitized by Google

»Wer schildert gern den Wirrwarr des Gefühles,
Wenn ihn der Weg zur Klarheit ausgeführt?
Und so geschlossen sei der Barbareien
Beschränkter Kreis mit seinen Zaubereien.«

So sagt er selber in dem Abschied, den er an den Schluß der Umarbeitung setzen wollte, dann aber fallen ließ. Croce betont, daß schon der erste Teil des Faust, wie er jetzt ist, nur einen Mechanismus darstellt, keinen Organismus. Ein Ganzes sei in der Tat gar nicht vorhanden. Die auflösende Kritik verhelfe also den Teilen zu ihrer ursprünglichen Freiheit. Das ist alles, was wir über den Aufbau des ersten Teiles erfahren.

* * *

Der zweite Teil des Faust, meint Croce, müsse als ein Werk für sich betrachtet werden, wenn man ihm gerecht werden wolle; nicht im Verhältnis zum ersten Teil, und auch nicht mit dessen Maßstäben, denn ein halbes Jahrhundert Lebenszeit des Dichters liege dazwischen. Die Einheitlichkeit für das Ganze herzustellen, konnte noch weniger gelingen, als 30 Jahre früher für den ersten Teil. Croce will nun den zweiten Teil von der Herabsetzung und Geringschätzung, die er in Deutschland vielfach gefunden hat, befreien und gibt deshalb eine möglichst anspruchslose Einstellung für seine Würdigung, geht aber darin für unser deutsches Gefühl zu weit und nimmt das Werk nicht ernst genug. Er faßt den ganzen zweiten Teil als ein Opernbuch des Hofpoeten Goethe, als das letzte und größte der vielen Festspiele, Prologe, Allegorien, die er als *maître de plaisir* des Weimarer Hofes geschrieben hat. So sei der ganze zweite Teil ein Bilderspiel, in dessen Formen gelassene Altersweisheit dargereicht werde. Nun gibt es sicher Stellen im zweiten Teil, auf die das Wort Libretto gut paßt. Croce verweist z. B. auf den großen Maskenzug und bemerkt mit Recht, es gehöre schlechter Geschmack dazu, sich in tiefe Grübeleien zu verlieren, welcher bedeutende Sinn diesem Karneval in dem »großen Menscheitsdrama« zukomme. Er bezeichnet die Baccalaureusszene zutreffend und erschöpfend als ein spöttisches Sittenbildchen. Er sieht in den langen Reden der Würdenträger am Kaiserhof, in der Schlacht und in der Verteilung der Beute ein Marionettenspiel, »ohne darin ein politisches oder soziales Gemälde nach der Art Shakespeares erblicken zu wollen«. Alles zugegeben. Aber ist das Ganze wirklich unter solchen Gesichtspunkten zu erfassen? Croce, der erst davor gewarnt hat, in gewissen Werken Goethes zu viel Einheit zu suchen, und der eine wirkliche Einheit der beiden Teile des Faust nicht anerkennt, nimmt innerhalb des zweiten Teiles nach meinem Empfinden noch zu viel Einheit an, und so kommt er dazu, »die wahre künstlerische Einheit in jener halb scherzhaften Anlage« zu suchen. Dagegen scheint mir: wenn man noch mehr Einheit des Ganzen preisgibt, so gewinnt man dafür freieren Blick für den tiefen Ernst großer Partien des Werkes und sieht das Ganze als einen tragischen Torso, wobei allerdings die Tragik nur im Dichter und in der groß gewollten, zum Teil mißlungenen Form des Werkes, nicht in seinem Inhalt liegt.

Es sind eben doch ganz tiefe Verschiedenheiten jeder Art in diesem Werk. Auch Croce kennt »Stellen, die größeres oder abweichendes Innenleben zu haben scheinen, auch in der Tat haben, wie etwa der Auftritt bei Helenas Rückkehr in den Königspalast von Sparta, oder die Terzinen, mit denen Faust die aufgehende Sonne begrüßt«, aber er hilft sich mit der Erinnerung daran, daß diese Teile lange vor Abschluß des Ganzen entstanden und nachträglich für diesen Rahmen zurechtgemacht worden sind. Allein es gibt noch andere Stellen der Art, etwa den Schluß-

Digitized by Google

des Ganzen, den man allmählich ja gerechter, nämlich mehr künstlerisch würdigen gelernt hat, als es z. B. Hebbel noch getan hat, oder die großartige Szene mit der Sorge, — ist da der Stil eines Puppenspiels? Oder die Szene mit den Müttern? Zu dieser bemerkt Croce freilich mit einem gewissen Recht: »An anderen Stellen, die das große Drama oder die große Lyrik streifen, wird dergleichen sofort fallen gelassen: Die Reise (zu den Müttern) wird weder dargestellt noch erzählt.« Indessen darzustellen war sie wohl nicht, und ob mehr davon zu erzählen gewesen wäre, als in Mephistos Ansage gegeben ist, bleibt deshalb fraglich, weil diese großen Bilder so viel Negationen enthalten und ihrem Wesen nach enthalten mußten; die künstlerische Kraft an diesen Stellen zeigt sich jedoch gerade darin, daß selbst dieses Negative noch gestaltet wird:

»Kein Weg ins Unbetretene, nicht zu Betretende ...
Hast du Begriff von Öd' und Einsamkeit?
Nichts wirst du sehn in ewig leerer Ferne
Den Schritt nicht hören, den du tust.«

Mehr war darüber kaum zu sagen, und gerade die Zurückhaltung ermöglicht der Phantasie noch eine sozusagen anschauliche Vorstellung des ewigen Nichts, das das ewige Sein ist. — Oder die klassische Walpurgisnacht, der bezeichnenderweise der Italiener nicht gerecht wird und vielleicht nicht werden kann, wie denn überhaupt die Abwege, auf die mir Croce in der Beurteilung dieses Werkes gelegentlich geraten zu sein scheint, nicht zufällig sind. Die Ergriffenheit, die der Nordländer nach jahrzehntelanger Sehnsucht auf den pharsalischen Feldern und inmitten der südlichen und im besonderen griechischen Sagenwelt fühlt, kann der Italiener nicht nachfühlen. Das Südliche ist ihm selbstverständlich, das griechische Wesen aber nicht so nahe wie das lateinische. Er spricht von dem Behagen des Dichters angesichts der Sphinxe, der Sirenen und Greife, und er fragt: Ist dies Freude am Bilderspiel oder Scherz? — Kein Scherz! Auch nicht bloß Freude am Bilderspiel, es ist heiliger Ernst. Wir Deutschen hören das aus den Worten Fausts: »Gestalten groß, groß die Erinnerungen«, und wir spüren das Sehnsüchtige in den Versen: »Ich wache ja! O laßt sie walten die unvergleichlichen Gestalten.« Vielleicht fehlt dem Nichtdeutschen hier ein Letztes an sprachlichem Verständnis?

Croce hat recht, wenn er feststellt, daß man philosophische Tiefe im zweiten Teil des Faust nicht suchen dürfe, denn »so dünn sein Gewebe auch sein mag, er ist und bleibt dennoch Poesie und wird nicht Philosophie«. Die Allegorien im Faust seien aber häufig mehr als Allegorien, nämlich Mythen »mit der ganzen Zweideutigkeit und Buntheit des ihnen zugrunde liegenden Sinnes, wie das eben ein Merkmal der Mythen ist. Welcher Gedanke liegt der Herstellung des Papiergeldes zugrunde, das durch die verborgenen Bodenschätze gedeckt wird und durch Mephisto im Kaiserreiche in Umlauf gebracht, alle, vom Kaiser bis zum letzten Bettler, mit Wonne erfüllt? Soll das vielleicht eine Kritik der Papierwährung sein? Das wäre eine Albernheit! Oder des Mißbrauches, der mit dem umlaufenden Papiergeld getrieben wird? Das wäre eine gar zu alltägliche Sache.« Ebenso kritisiert er die Gleichung Euphorion-Byron, die keinerlei Wert für das Verständnis der Byronschen Dichtung besitze. Aber er meint, das sei kein Tadel für Goethe, der volle Freiheit besessen habe, sich in Spässen zu ergehen, sondern für die, die den zweiten Teil des Faust mit einem gewichtigen Ernst behandeln, — wir sagen lieber: die alles in diesem Werke so behandeln. Croce empfiehlt, das Buch »bald hier, bald dort aufzuschlagen, eine Phantasmagorie zu verfolgen, ein Bildchen zu genießen, über ein satirisches Gemälde zu lächeln, irgend einen hübschen Sinnspruch sich zu

Digitized by Google

eigen zu machen«, — uns ist das nicht genug. Lieber lesen wir den Schlußsatz dieses Kapitels: »Der zweite Teil des Faust ist nicht ein trübseliger Beweis greisenhaften Verfalls des Genius, sondern das Funkengestiebe, mit dem ein gewaltiges Feuer erlischt, der reiche Schluß eines überreichen dichterischen und geistigen Lebens.« Doch von der künstlerischen Kraft, die im zweiten Teile des Faust steckt, bekommt man bei Croce keine genügende Vorstellung. Es mag daran erinnert sein, daß Max Dessoir, Helene Herrmann und auch der Referent den Formproblemen des Faust Betrachtungen gewidmet haben, wie man sie bei Croce nicht findet.

* * *

In dem Abschnitt über Wilhelm Meister wird zunächst die Doppelgestalt des Buches — erst »theatralische Sendung«, dann Erziehungsroman — unbefangen kritisiert, und darauf werden die Frauen des Romans lebendig gewürdigt. Schärfer wird die Kritik an der künstlerischen Formlosigkeit der Wanderjahre, deren Weisheitsgehalt anerkannt wird. Den Wahlverwandtschaften wird eine wesentlich wiedererzählende Besprechung gewidmet, die nichts Erwähnenswertes enthält. Auch der Abschnitt über die Lyrik bringt nichts Besonderes.

Dagegen ist einiges zu den Bemerkungen über die »geschichtlichen und sittlichen Dramen« zu sagen, worunter Croce Götz, Egmont, Tasso und Iphigenie begreift. Ihre Betrachtung leitet er seltsamerweise damit ein, daß er sie »mehr als der eigentlich poetischen der unterhaltenden Literatur beizählen« möchte. Daß er dem Götz nicht so gerecht wird, wie es uns Freude und Bedürfnis ist, versteht sich allenfalls. Er spricht von der Hauptfigur als einer Gestalt des »alten halbbarbarischen Deutschland«, lehnt »törichte Verherrlichungen eines Übervölklertums« ab und versichert demgegenüber, daß der Götz ein »an sich ziemlich schlechtes Schauspiel« sei, Schillers »Räubern« nicht etwa gleichzusetzen, da ihm der Atem der politischen Leidenschaft und Empörung fehle, wie Goethen stets. Zugegeben, der fehlt ihm, aber was weiter? Das Werk ist doch in Wahrheit ein Kompendium der dargestellten Zeit und dabei überströmend von Leben und Farbe. Croce beanstandet die Gegenüberstellung von gut und böse in den Charakteren. Aber sind sie darum »Schemen«? Götz selbst, Elisabeth, Bruder Martin? Ist wirklich »die wahre und echte Poesie in diesem Schauspiel spärlich vertreten«? Daß ein eigentlicher Knotenpunkt der Handlung und eine wirkliche Katastrophe dem Stück fehlt, ficht seinen Rang als Drama an; es mag auch keine Tragödie, sondern eine »dramatisierte Geschichte« sein, aber Dichtung ist es darum nicht minder.

Egmont, »dieselbe Gattung«, nur die Charaktere mannigfaltiger und verwickelter. Die Lebendigkeit des geschichtlichen Hintergrundes und die Feinheit der politischen Zeichnung wird gerühmt und richtig erkannt, daß die Personen dieses Stückes insgesamt recht haben. Aber trotz weiterer guter Bemerkungen des Verfassers kommt das Verdikt: »Der Egmont ist mehr eine geschichtliche und psychologische Studie als eine Dichtung.« Klärchen empfindet Croce als »eine der schwächsten Rollen, Theaterrollen in verkleinerndem Sinne«. Aber ist sie »konstruiert und ohne Eigenleben«, weil sie den Zauber, den Egmont ausübt, in einem Beispiel aus dem Volke handgreiflich machen soll? Die Traumszene am Schluß erregt Croce die größten Zweifel. Auch mit Beethoven? Der doch schließlich nur ausgedeutet und weiter gedichtet hat, was im Text angelegt und in den Mitteln einer anderen Kunst voll herausgekommen war.

Im Tasso, fährt er fort, sei die Geschichte ebenso wie im Götz und Egmont nur schmückender Hintergrund geblieben, und hier urteilt er wieder als Italiener, dem jene Zeit und Örtlichkeiten näher liegen als uns; er meint, Italiener fänden das

Digitized by Google

Werk leicht farblos. Mag den mit der Kultur der italienischen Renaissance vertrauten und verwandten Augen manches in dem Stück fehlen, — Tatsache ist ja, daß alles auf das überzeitliche Innenleben weniger Personen konzentriert ist — aber von dem Wesen jener Kultur ist immerhin Entscheidendes darin, vor allem in der inneren und äußeren Form. Vielleicht daß dies gerade der Italiener nicht zu beurteilen vermag, weil ihm der Abstand dazu fehlt und weil ihm zu viel davon selbstverständlich erscheint, so daß er es überhaupt nicht mehr bemerkt. Er beschuldigt das Werk der Kälte. Aber dann wird er auch die heimische Kunst der Hochrenaissance kalt nennen. Ihr ist die Haltung dieser Goetheschen Menschen mindestens verwandt. Und auch die Komposition des Ganzen mit seinem wesentlich figuralen Stil und mit den wenigen Figuren kann an Gemälde des Cinquecento erinnern. Was Croce befremdet, ist die »klare, beobachtende und wertende Sinnesart«, die Goethe den Charakteren gegenüber festhält, aber wir lieben das; wir wissen auch die »aneignende Zustimmung des Dichters« zu seinen Gestalten zu schätzen, finden jedoch in dieser Distanz zu dem eigenen Geschöpf eine besondere Delikatesse und Vornehmheit der inneren Haltung. Croce sieht nur Vorherrschaft des Verstandes darin. Man kann ganz anders interpretieren. Wenn in diesem Werk mehr Goethesche »Überwindung« als Teilnahme zu spüren ist, so brauchte der Dichter das vielleicht, um frei zu werden von Gefühlen, die ihm selbst zu schaffen machten; vielleicht ist ein absichtliches Abrücken, ein innerliches Desavouieren, ja etwas Grausamkeit gegenüber dem Helden in der Einstellung des Dichters erkenntlich. Croce hebt selbst hervor, daß nicht der Genius in Tasso verherrlicht wird, wie es der Romantik gelegen hätte, sondern wenn dieses Motiv sich vielleicht noch im ersten Entwurf und in der Anfangsszene spüren lasse, habe Goethe in seiner gewohnten Art die entsprechende Stimmung rasch überwunden, und Tasso erscheine weiterhin als Kranker, psychologisch-pathologisch Zergliederter. Doch diese Krankheit, das deutet auch Croce an, hängt mit der dichterischen Lebensanlage zusammen. Was er nicht sagt, ist dieses, daß wir an dem Tasso so viel vom Schaffensvorgang Goethes und des Künstlers überhaupt verstehen lernen wie aus keinem seiner Werke sonst. Es ist also auch der Dichter in Tasso dargestellt. Und das Werk ist Dichtung, wenn gleich Croce sonderbarerweise sagt, der Tasso sei ein Werk, das »man gleicherweise erheben und herabsetzen kann, je nachdem man es von der einen oder anderen Seite betrachtet, als Werk psychologischer Darstellung oder als Werk der Dichtung.« Eines schließt das andere nicht aus, und hier gewiß nicht. Jedenfalls hat Croce zur Kritik des Kunstwerkes Tasso nur wenig beigebracht.

Die Iphigenie: Ist sie wirklich ebensowenig griechisch und primitiv wie die Phädra Racines, wie Croce meint? Ist nicht viel mehr Natürlichkeit, einfacheres Gefühl und damit auch eine gewisse Primitivität darin? Wenigstens gibt Croce zu, daß die Hauptgestalt keineswegs bloß »Idee oder ein Musterbild ist, sondern ein lebendiges Wesen: eines jener herrlichen Geschöpfe, die in sich eine unerhörte sittliche Kraft aufgespeichert haben; nachdem der Tod sie gestreift, haben sie für immer das Ewige in ihr Wesen aufgenommen, sind sie für die Welt, die grobschlächtige, oberflächliche Welt, abgestorben. Durch diesen Mangel an Freude, an Leben selbst sind sie allein fähig, wieder Leben und Freude in die leidende und verzweifelnde Welt zu bringen.« Das ist schön gesagt. Aber über die ästhetische Gestaltung des ethischen Gehalts, also über die künstlerische Idee des Werkes wird weiter nichts gesagt.

* * *

Digitized by Google

Die Grenze der Nationalität spürt man schließlich wieder in dem Abschnitt über »Hermann und Dorothea«. Bei uns mag das Werk überschätzt worden sein — etwa wenn Wilhelm v. Humbold meinte, daß es die allgemeine Natur der Poesie in reinerer Art darstelle als irgend ein anderes Werk, — und insofern ist es nützlich, Croce darüber zu lesen. Aber er gibt ihm nicht genug. Wie kann ein Mann gerade seiner Methode sagen, die Tatsache schon, daß Vorgänger und Vorbild Goethes Vossens Luise gewesen sei, hätte genügt, um das Werk richtig einzuschätzen. Ist Goethe Voß? Mit Recht hebt Croce hervor, daß allerlei »wackere Leute, ehrenfeste Bürger, Hausmütter usw.« in dem Gedichte das finden, was sie wünschen und lieben, und an diesem deutschen Philisterium findet er begreiflicherweise nur wenig Geschmack. Man kann nicht verlangen, daß er es kennt und schätzt wie Wilhelm Raabe, der im Abu Telfan darüber sagt: »Wohin wir blicken, zieht stets und überall der germanische Genius ein Drittel seiner Kraft aus dem Philisterium. Die Sonntagskinder der anderen Völker säen nicht und spinnen nicht, in dem Lande aber zwischen den Vogesen und der Weichsel herrscht ein ewiger Werkeltag, dampft es immerfort wie frischgepflügte Äcker ... Sie säen und sie spinnen alle, die hohen Männer, welche vor uns die Zeiten voraufschreiten: Luther, Goethe, Jean Paul, und sie schämen sich ihres Herkommens auch keineswegs, zeigen gern ein behagliches Verständnis für die Werkstatt, die Schreibstube und die Ratsstube«. Dahin gehört auch Hermann und Dorothea. Wenn Croce herablassend von den Denksprüchen redet, die keine Anstrengung des Verstandes fordern und keine Paradoxa enthalten, sondern dem Prediger näher als dem Philosophen stehen, »weil sie Dinge wiederholen, von denen die Zuhörer bereits überzeugt und die ihnen vertraut sind«, — so kann die Prägung doch eine Leistung sein und einem Volke seine geistige Form erhöhen. Croce meint, daß der Ausgang, ja die Entwicklung der Fabel schon von Beginn an vorauszusehen sei, allein das trifft für naive Leser nicht zu, da fehlt es nicht an Spannung. Croce erscheint der Dichter auch hier wieder zu unberührt von den Ereignissen und Personen, viel mehr mit Sprache, Rhythmus und Versmaß beschäftigt; das mag sein, aber nur eine gewisse Distanz konnte mit diesen fremden Versen zusammen wirklich Stil ergeben. Croce findet freilich alles bloß »stilisiert« und belegt das an Beispielen der Bilder, die, wie schon Humboldt gezeigt hat, mehr aus der Kunst der Alten als aus dem Gegenwartsleben zu stammen scheinen, — aber vielleicht paßt das eben zu der Versform des Ganzen, während Croce mehr den Abstand der Bilder und des Versmaßes zu dem hausbackenen und kleinbürgerlichen Stoff empfindet. Der Reichtum der Einzelheiten, etwa der Gang der Mutter durch den Garten, ist ihm nur ein gelungenes Spiel der Laune — aber vielleicht sind da auch Vorläufer zu dem Realismus der späteren deutschen Erzählung von Immermann, Otto Ludwig und Gottfried Keller. Schließlich verkennt auch Croce nicht, daß Hermann und Dorothea »in seinem engen Umkreis ein entzückendes kleines Dichtwerk ist«. Nur der Anspruch des deutschen Geistes, eine olympische Kunst, ebenbürtig der des Altertums, der neuen Zeit geschenkt zu haben, ging ihm wohl gegen den lateinischen Stolz.

* * *

In dem Schlußwort glaubt Croce »behaupten zu dürfen, daß die Beurteilung Goethes sich innerhalb der Grenzen halten muß, die ich hier abzustecken versucht habe«. Er meint nicht Goethes Rang, sondern den Umfang, in dem man sich mit ihm beschäftigen soll. Was darüber sei, bleibe Vorarbeit oder akademischer Zeitvertreib oder verworrenes Gerede, gehöre jedenfalls nicht mehr der literarischen Kritik an. Es genügt, dagegen den Namen Gundolf zu nennen. Sein Buch hat

Digitized by Google

Croce erst nach Vollendung seiner eigenen Arbeit kennen gelernt, aber er wirft auch ihm Übertreibung des Lebensgeschichtlichen und Seelendeuterei vor. In Wahrheit erfährt man doch viel Wertvolles gerade auch über künstlerische Fragen von Gundolf, was man bei Croce vergebens sucht. Diesem wird man zustimmen, wenn er empfiehlt, Goethe und sein Schaffen nicht grundsätzlich anders anzusehen als andere Dichter, und einzuräumen, daß er »bisweilen gleich diesen nicht die höchsten Anforderungen des dichterischen Gesetzes erfüllt«; das heiße seine Größe menschlich sehen, und es sei wünschenswert, die Demut in den Großen aller Zeiten zu entdecken, nachdem sie in den letzten Jahrzehnten ins Ungeheure und Krampfhafte verzerrt worden seien. So hat er schon zu Anfang Goethes Erscheinung zusammengesetzt »aus ruhiger Tüchtigkeit, ernsthafter Güte und Gerechtigkeitsliebe, aus Weisheit, Gleichgewicht, gutem Menschenverstand und Gesundheit, mithin aus alledem, was man als bürgerlich zu verspotten pflegt« (siehe aber dagegen seine Bemerkungen zu Hermann und Dorothea). »Die Kunst, sich unscheinbaren Pflichten zu entziehen, sich zu überfeinern und zu übermenschlichen oder aber ins Sinnliche und Bestialische auszuschweifen, wird man von anderen Meistern lernen können, sicherlich nicht von ihm. Er war tief, aber nicht ‚abgründig', wie man ihn jetzt hinstellen möchte, genial, aber nicht diabolisch. Sein Wort war einfach, klar und wohlwollend«. Wo fände ich bessere Worte, um damit zu schließen?

Ein Anhang gibt einen Überblick über die Geschichte der italienischen Goethekritik. Ein besonderes Lob gebührt der schönen Übersetzung Julius Schlossers.

Charlottenburg.

Erich Everth.

Bruno Golz, Wandlungen literarischer Motive. I. Hebbels Agnes Bernauer. II. Die Legenden von den Altvätern. — Arbeiten zur Entwicklungspsychologie, herausgegeben von Felix Krueger. 4. Heft. Leipzig 1920. 94 S.

Wer sieht wohl dem gelehrten grauen Umschlag dieses Heftchens an, was für eine Buntheit des verarbeiteten Materials, was für eine Beweglichkeit und Vielgestaltigkeit der schriftstellerischen Ausdrucksweise, was für eine gemütliche Wärme und schwungvolle Frische des Vortrags zugleich in den beiden Abhandlungen herrscht, die sich hinter ihm verbergen? Und dennoch hat der Herausgeber durchaus recht, wenn er im Nachwort (S. 93 f.) schreibt: »Die Gründlichkeit der Arbeit, die Zuverlässigkeit ihrer historischen Ergebnisse erleidet, soweit ich sehe, keine Einbuße durch die essayartige Darstellungsform.« Im Gegenteil: der Psychologe kann hier wieder einmal die Beobachtung machen, »daß die Gestaltungskraft der Künstler oft deutlicher als das begriffliche Bemühen der Wissenschaft Tatsachen und wesentliche Zusammenhänge des Gemütslebens vor uns hinzustellen vermag.«

Es handelt sich um »Wandlungen literarischer Motive«. An zwei Beispielen, einem ziemlich speziellen und der Natur der Sache nach »moderneren«: dem Agnes Bernauer-Stoff (S. 1—17), dessen Darstellung noch dazu ganz auf Hebbels Auffassung zugespitzt und um sie herumgruppiert wird — und einem ungleich weitverzweigteren, seinem Ursprung nach uralten und durch die ganze mittelalterliche und neue Literaturgeschichte hindurch zu verfolgenden: dem Motivkomplex der »*Vitae patrum*« (S. 18—92), soll gezeigt werden, wie eine bestimmte Idee, der »ein allgemein menschlich bedeutsamer Gehalt innewohnt«, nachdem sie einmal auf eine künstlerische Weise in eine Form eingegangen ist, vermöge der aller Form innewohnenden Kraft neue Form aus sich zu erzeugen, weiterwirkt und in immer neuer Weise neu bearbeitet und neu gestaltet werden muß. Obwohl der Verfasser versichert, daß insbesondere seine zweite Studie »nicht den Anspruch macht, das alte Legendenwerk

Digitized by Google

erschöpfend zu kennzeichnen und seine Wirkungen in vollem Umfang darzustellen« (S. 18), so verfügt er dennoch sowohl in hohem Maße über das zur Lösung einer derartigen Aufgabe notwendige umfassende geschichtliche Wissen, als auch — was vielleicht noch viel wichtiger ist! — über ein glückliches Kombinationsvermögen, das aus der Fülle des zeitlich oft weit auseinanderliegenden und auch kultur- wie literaturgeschichtlich höchst verschieden zu bewertenden Materials die durchlaufenden Fäden herauszuarbeiten versteht, und so oft mit sicherem Blick ein »Motiv«, das nach einer langen Zeit des Vergessen- und Verlorenseins wieder auftaucht, ergreift und mit der Stelle richtig wieder in Verbindung bringt, wo der einstige Zusammenhang zerrissen war, in den es ursprünglich hineingehört. Ich will hier die erste Arbeit, deren literaturgeschichtlicher Wert vorzüglich in der Aufdeckung feiner und feinster Fäden besteht, die von dem Dichter des »Käthchen von Heilbronn« und des »Prinz von Homburg« zu dem Dichter der »Agnes Bernauer« laufen, nicht näher betrachten, so Vorzügliches und Neues sie auch enthält — und lieber an der Behandlung des zweiten Themas »Die Legenden von den Altvätern« zeigen, wie Golz sich seiner Aufgabe entledigt, da ihm erst hier ein vielgestaltiger Gegenstand, dessen bunte Fülle durch eine lange Zeitstrecke hindurch in ihren mannigfachen Abwandlungen und Auswirkungen verfolgt und dargestellt werden muß, Gelegenheit gibt, seine Befähigung zur motivgeschichtlichen Untersuchung in wahrhaft glänzender Weise zu erproben.

Golz beginnt mit einer anmutigen Charakteristik der hauptsächlichen Persönlichkeiten (also insbesondere des heiligen Antonius und Paulus), von denen die Geschichten der »*Vitae patrum*« handeln, er fügt eine kurze Darstellung der verschiedenen Kulturelemente hinzu, aus denen sich die widerspruchsvolle »Welt« zusammensetzte, in der die »heiligen Väter« lebten und die sie mit Gottes Hilfe zu überwinden suchten, und er führt in den wesentlichen Inhalt des alten Legendenbuches selber ein, indem er eine humorvolle Zusammenfassung der hauptsächlichsten Abenteuer gibt, die seine Helden im Kampf mit dieser »Welt« und ihrem Herrn, dem Teufel, mannhaft zu bestehen hatten. Der Reiz dieser Abenteuer ist groß — aber der Humor, der bereits im Originalwerk »nicht gar zu selten« aufblitzt, ist doch nur ein Mittel, die Kluft des »in dem Legendenwerk sich überall regenden inneren Gegensatzes« zu überbrücken, der »wenn er relativ blieb, einen Ausgleich zuließ«, der »aber eine wahre Geißel für das menschliche Seelenleben zu werden drohte, sobald er sich zu einem schroffen, absoluten, die Lösung einzig und allein im Spiritualismus suchenden Dualismus zuspitzte« (S. 18). Wie sollen wir diesen Gegensatz, der den Christen »beim Lesen dieser frommen und doch bisweilen so spannenden Legenden« mit »Schauern der Furcht und der Ehrfurcht« erfüllte (S. 27), formulieren? Es ist der alte Zwiespalt von Sinnenglück und Seelenfrieden, zwischen denen dem Menschen nur »die bange Wahl« bleibt, von altchristlicher Weltflucht und antiker Weltfreude, von naiver Lebenslust, die dem Verführer folgt, wenn er sagt: die schlechteste Gesellschaft läßt dich fühlen, daß du ein Mensch mit Menschen bist! und von in sich gekehrtem Grüblertum, das es hinaustreibt in die Einsamkeit, in die Wüste — allein mit sich, allein vor Gott. Im Augenblick der bedeutsamsten Weltenwende, da die Angst der einsamen sich nackt und bloß der Gnade ihres Schöpfers anheimgegeben fühlenden Seele den Sieg davontrug über den Glanz und die Pracht einer versinkenden Kultur, ist etwas von der geheimnisvollen Spannung dieses weltdurchgreifenden Gegensatzes eingegangen in unser im wahren Sinne des Wortes »populäres« Buch, das mit der Zeit gewachsen ist und immer mehr erweitert wurde, an dessen Ausgestaltung Leuchten der Kirche teilnahmen, wie der Bischof Athanasius und der heilige Hieronymus,

Digitized by Google

und das die Nachwelt »*Vitae patrum*« genannt und immer dann wieder hervorgezogen und zu neuer Anregung gelesen hat, wenn der uralte Zwiespalt zwischen Seele und Welt irgendwie nach einer neuen Lösung drängte. Wenigstens in diesem bedeutsamen Sinne begibt sich Golz, nachdem er so gezeigt hat, auf welche Wurzel der »anregende Gehalt« des alten Werkes eigentlich zurückzuführen ist, mit den »Legenden von den Altvätern« auf eine Wanderschaft, die ihn durch die Jahrhunderte führt — bis auf unsere Tage.

Wir lernen zunächst eine Reihe mittelalterlicher Dichtungen kennen, die sich mit Stoffen, die aus dem Legendenbuch geschöpft sind, beschäftigen. Sie gehören sämtlich dem 13. Jahrhundert an. Hier kommt es noch zu keinem »Ausgleich«: der asketische Gehalt der Eremitengeschichten wirkt am stärksten; Weltflucht wird in einseitiger Weise vorgetragen und gepriesen. Eine männlich-sichere Haltung zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden hat zum ersten Male der ritterliche Wolfram v. Eschenbach gefunden. Er »huldigt der Seele ohne den Leib zu kränken« (S. 31) und »blieb im Kern seines Wesens offenbar dem Diesseits geneigt« (ebenda). Golz zeigt dies vor allem an der Gestalt des Eremiten Trevrizent, dessen Bedeutung für Parzival darin besteht, daß »von Sünden er ihn schied und ritterlich ihm dennoch riet«. War in den alten Eremitengeschichten die Liebe — selbst in der Form der Ehe — zu kurz gekommen, so hatte Wolfram ebenso wie sein Held Parzival es »nicht nötig den Teufel der Unzucht durch den Beelzebub der Askese zu vertreiben« wie so manche »heiligen Väter«. Den Schlüssel gibt die Auffassung und Darstellung von Parzivals Beilager.

Erst Luther, der die »*Vitae patrum*« liebte und eine neue Ausgabe (1544) mit einer schönen Vorrede versah, die »für die Entwicklung des Einsiedlermotives innerhalb des Protestantismus wichtig geworden ist« (S. 34), erreichte einen ähnlich hohen zwischen den Gegensätzen vermittelnden Standpunkt! Grimmelshausens Simplizissimus führt uns bereits wieder den Rückschlag vor Augen: »Aus der Waldeinsamkeit führte er seinen Helden in die Welt, aus der unreinen Welt wieder in die Waldeinsamkeit« (S. 36). Hinter Grimmelshausens Onuphrius lugt Robinson hervor, hinter dem Robinson schon Rousseau; so wandelt sich ein und dasselbe alte Motiv! Eingehend betrachtet Golz diese Zusammenhänge, die ihn auch auf die Vermutung Düntzers führen, daß die gemütvollsten Gesänge von Wielands »Oberon« sich wohl an die »Insel Felsenburg« anlehnen möchten, und diese Vermutung teilweise bestätigen, teilweise die motivgeschichtliche Herkunft der Felseninsel-Episode durch den Nachweis, daß Wieland auch die »*Vitae patrum*« kannte, noch weiter zurückschieben (S. 46). Sehr ergötzlich ist es dann zu lesen, wie der Stadtphysikus Johann Zimmermann und »der wunderliche Heilige und kuriose Bücherwurm« Jakob Hermann Obereit für und gegen die Einsamkeit in langen Traktaten gegeneinander zu Felde ziehen und welche seltsame Mittlerrolle Wieland dabei spielt, dessen Gesinnung beide Kämpen nicht ohne Grund für sich in Anspruch nehmen zu können glauben. Jung-Stillings Leben, Moritz' Anton Reiser führen uns in den geistigen Dunstkreis ein, in dem Millers »Siegwart« gewachsen ist — aber Golz zeigt, wie auch unsere Klassiker nicht unberührt geblieben sind von den sentimentalischen Grundgefühlen dieses Machwerkes, hinter dem eben letzten Endes die selben Forderungen Rousseaus standen, die von den Stürmern und Drängern und nicht zuletzt von dem jungen Goethe, dem jungen Schiller vertreten worden sind. Hatte doch selbst Lessing schon »in den Gestalten seines Tellheim, seines Appiani und später sowohl seines Klosterbruders wie seines Derwisches dem Gedanken einer Flucht aus der geräusch- und ränkevollen Welt gehuldigt«! (S. 58).

Welche Bedeutung aber sollten die alten Legenden und ihre Grundmotive

Digitized by Google

— Einsamkeit, Weltflucht, Eremitentum, Kampf mit bösen Dämonen — erst für die Romantiker gewinnen, die ja in jeder Hinsicht das Erbe des Sturmes und Dranges antraten! Golz beginnt mit Jean Pauls »Unsichtbarer Loge« (ein Werk, das K. Ph. Moritz noch kannte und rühmte!) und betrachtet der Reihe nach Eichendorff, Chamisso, Novalis, Hölderlin, vor allem aber E. Th. A. Hoffmann (S. 61—68) auf ihre Beziehungen zu den alten Legendenmotiven hin. Die Darstellung der französischen Romantik, die sich daran anschließt, gipfelt in einer zusammenfassenden Inhaltsangabe von Flauberts »Versuchung des heiligen Antonius« — keine leichte Aufgabe! — die Golz auf nur wenig mehr als drei Seiten bewältigt. Die alten Motive erscheinen hier bis aufs letzte ausgenützt und gleichsam zu Tode gehetzt. »Der Pedantismus Flauberts ruhte nicht, bis er seine ganze enorme Gelehrsamkeit mit seiner überreizten Phantasie verquickt hatte. Das daraus entstandene Monstrum sollte den Wahnsinn darstellen« (S. 72). Wo blieb da der »Ausgleich« zwischen Dämonie und Lebensfrömmigkeit, zwischen weltflüchtiger Askese und gläubigem Sinnengenuß, wie ihn Wolfram gefunden, wie ihn Luther gelebt hatte?

Ein Dichter deutschen Stammes findet ihn zum dritten Male! Es ist natürlich Gottfried Keller, der dies in seinen »Sieben Legenden« erreicht hat. Sein Gewährsmann war L. Th. Kosegarten, ein Freund Herders, in dessen Legendenbüchlein er die Spuren einer »ehemaligen mehr profanen Erzählungslust« zu entdecken glaubte, denen er nachging. Was für köstliche Dichtungen so entstanden sind, ist allbekannt. Mit Recht schließt deshalb Golz mit ihrer Darstellung (S. 75—83) seine Abhandlung und läßt lieber noch ein (mit Keller zu sprechen) »bescheidenes Kunstreischen« folgen, das den alten Eremitenmotiven in Malerei und Graphik nachgeht, anfangend mit Schongauer und Grünewald und schließend mit dem gemütlichen Schwind, der das Spielmannsmotiv so gerne mit dem Einsiedelmotiv verbindet und so der wahre Illustrator Meister Wolframs v. Eschenbach genannt werden könnte, der da singt:

»Von den Sünden schied er mich,
riet mir aber — dideldumdei — spielmannlich.«

Heidelberg. Hermann Glockner.

Georg Hallmann, Das Problem der Individualität bei Friedrich Hebbel. Beiträge zur Ästhetik, begründet von Theodor Lipps und Richard Maria Werner, Heft XVI. Leipzig 1921. 74 S.

Das Individualitätsproblem steht im Mittelpunkt der Hebbelschen Weltanschauung und kann aus diesem Grunde nur sehr schwer für sich allein aus der Gedankenmasse des Dichters herausgelöst werden. Georg Hallmann macht diesen Versuch, der ihn an die Grenzen des Hebbelschen Denkens wie des menschlichen Denkens überhaupt führen muß, und nimmt dabei den Weg vom Dramatiker zum Theoretiker und wiederum vom Theoretiker zum Dramatiker. Die Darstellung eines »Systemes der Hebbelschen Philosophie« lehnt er (S. 12) ausdrücklich ab: Hebbel war kein Philosoph; er gab die »Resultate ohne die Genesis« (S. 14). Nach einer Charakteristik der »ersten dichterisch-individuellen Gestalten von ‚Judith' bis zu ‚Maria Magdalene'«, die aufzeigen soll, aus welcher Tiefenschicht des Erlebens und des Dichtens Hebbels Individualitätsbegriff gewissermaßen »gleichzeitig« mit der poetischen Konzeption herausgewachsen ist, wird Hebbels »Theorie« des Individuellen zunächst im Rahmen seiner Gedankenwelt überhaupt, dann innerhalb seiner speziellen ästhetischen Anschauungen vom Wesen des tragischen Prozesses auf Grund des Tagebuch- und Briefmaterials dargestellt. Es ist klar, daß es dabei nicht ohne eine Analyse des Hebbelschen Schuldbegriffes abgehen kann, der ja durchaus in des Dichters meta-

Digitized by Google

physischen Überzeugungen vom Wesen der Individualität wurzelt! In einem »Dritten Teil: Das Problem der Individualität in dramatischer Gestaltung« kehrt Hallmann alsdann — der Entwicklung Hebbels, in der (ganz ähnlich wie bei Schiller) Frühzeit und Spätzeit durch eine Periode der philosophischen Reflexion getrennt sind, vollkommen entsprechend — wieder zu dem Dichter zurück und arbeitet sehr gut das für den gereiften Hebbel so vorzüglich bezeichnende vertiefte Verhältnis zur Weltgeschichte heraus (das gleichfalls an Schiller erinnert!), wobei auch die Frage nach dem »Hegelianismus« des Dichters ihre Erörterung findet. In den Darlegungen S. 32 ff. liegt wohl der Höhepunkt der ganzen Arbeit. Mit einer Betrachtung der »Reifedramen von ‚Herodes und Mariamne' bis zu ‚Demetrius'«, in denen Hebbel sowohl seine Kunst des Individualisierens am erstaunlichsten entfaltet, als auch seine tiefe Erkenntnis von der »Urschuld des Individuums, sich vom Weltganzen losgerissen und eine selbständige monadenhafte Welt gebildet zu haben«, meisterhaft an einer Fülle von tragischen Konflikten dichterisch zur Darstellung bringt, von einem geschichtlichen »Welt-Hintergrund« sich abheben läßt und dadurch zugleich auf die Höhe eines »Welt-Gesetzes« erhebt — schließt Hallmann.

Durch die ganze Darstellung hindurch zieht sich der Nachweis, wie Hebbel immer und überall vom Subjektiven zum Objektiven vorzudringen bemüht ist und wie er zuletzt Sieger geblieben ist und »ein Sinnbild des Kampfes, als welchen er das Leben begriff: des Individuums gegen das Universum« (S. 58). »Das Problem der Individualität — sagt Hallmann in diesem Sinne in seiner Schlußbetrachtung — erschien bei ihm zuerst ausschließlich unter der Form der Frage und des Dranges der Befreiung des eigenen Ich. Je länger und tiefer er jedoch in die Welt sah, um so stetiger wandelte sich ihm das Problem ins Objektive, und zuletzt will er nichts anderes sein als ‚Dolmetsch eines Höheren', erstrebt er in den Formen seiner Kunst ‚ein historisches Bild des ungeheuren Slawenreiches'« (S. 57). Wie freilich damit noch die Behauptung, Hebbel sei ein »tragischer Pessimist« gewesen (S. 18, wiederholt S. 28), zusammenstimmt, ist mir nicht verständlich. Will man Hebbels »Lebensstimmung« auf eine Formel bringen, so mag man von einem tragischen Optimismus reden; denn Hebbel ist nicht sowohl ein Geistesverwandter Schopenhauers, als vielmehr ein Geistesverwandter des jungen Hegel.

Im übrigen ist es schade, daß die Arbeit Hallmanns, die ein bedeutendes und schwieriges Problem mit vielversprechender Energie in Angriff nimmt, einigermaßen an ihrer (wahrscheinlich durch die gegenwärtigen Druckschwierigkeiten gebotenen) Knappheit zu leiden hat. So sind die an den Anfang gestellten Ausführungen über die »Individualität« Judiths und Golos noch viel zu skizzenhaft geblieben, und was »Maria Magdalene« anbelangt, so heißt es zwar: dieses Trauerspiel »stellt den Höhepunkt individueller Gestaltung im Drama schlechthin dar« (S. 11), aber »aufgezeigt« (wie doch immerhin an Judith und Golo) hat dies Hallmann nicht! Auch hat leider die Gedankenlyrik Hebbels (mit einer einzigen Ausnahme S. 23) keine Berücksichtigung gefunden, was einen sehr großen Verlust für die Behandlung des Problems bedeutet, da Hebbel seine »tiefsten Ahnungen und Gedanken über die letzten Dinge« immer lyrisch am glücklichsten zum Ausdruck gebracht hat. — Vielleicht ist es dem Verfasser noch einmal möglich, seine Arbeit, der eine so vorzügliche Disposition zugrunde liegt, im Sinne dieser Disposition weiter zu ergänzen und insbesondere auch die eigentlich »ästhetischen« Abschnitte, die Hebbels sehr eigentümliche und einer eingehenden Betrachtung überaus würdige dramatische Individualisierungskunst behandeln, auf die Höhe der prinzipiellen Ausführungen hinaufzuheben. Denn: die Kunst-Analyse mit dem philosophischen Verstehen zu verbinden und zu zeigen, wie letzten Endes (wenn man nämlich von den mißglückten

Digitized by Google

Produkten der »Übergangszeit«, bei denen unseligerweise das Umgekehrte der Fall war, absieht) überall der Dichter dem Denker Hebbel den Weg bereitet, so daß der eine nur ausspricht und auf »Regeln« bringt, was sich für die geniale Sicherheit des anderen beinahe »von selbst versteht« — das muß ja immer als die letzte Aufgabe einer jeden Arbeit bezeichnet werden, die sich überhaupt mit Hebbel-Problemen beschäftigt.

Heidelberg. Hermann Glockner.

Wilhelm Neuß, Michelangelos Schönheitsideal. Sonderabdruck aus dem Werke: Ehrengabe deutscher Wissenschaft, dargeboten von katholischen Gelehrten, herausgegeben von Franz Feßler. Freiburg i. Br., Herder & Co., 1920.

Die These dieser Schrift ist in den Worten zu finden: »Einheit von Inhalt und Form, verwirklicht vom Künstler nach seiner Eigenart ... Der Inhalt gefährdet die Form bei dem echten Künstler nicht, sondern belebt im Gegenteil das formale Schaffen; er beeinträchtigt die subjektive Eigenart nicht, sondern erhält sie gegenüber den äußerlichen Kunstgewohnheiten der Zeit frei und selbständig und geht doch wieder in jeder Zeit und Kultur mit der Form neue und eigenartige Verbindungen ein.« Diese allgemeinen Gedankengänge sagen über Michelangelos Schönheitsideal nichts neues und besonderes. Sie sind auch nur die Schlußfolgerung einer Polemik gegen die Überschätzung des Platonismus in der Renaissance. Zugegeben, daß Karl Borinskis geistreiches Buch »Das Rätsel Michelangelos«, die Lösung des Problems allzu einseitig auf der Bahn des Platonismus sucht, so befremdet, daß im Dante-Jubiläumsjahr ein katholischer Gelehrter, der Ludw. v. Scheffler Mangel an Vertrautheit mit der katholisch-mittelalterlichen Geisteswelt vorwirft und mit Recht auf Augustin als Quelle der christlichen Geisteswelt hinweist, die Beziehungen Michelangelos zu Dante erheblich abzuschwächen sucht. Soll einem Katholiken gegenüber die Bedeutung der christlichen Weltanschauung im Zeitalter Michelangelos in helleres Licht gerückt werden? Ernst Troeltsch, Karl Jakubczyk und andere haben darauf hingewiesen, wie lebendig Dantes Dichtung in der Renaissance im italienischen Volke lebte. Michelangelo hat einen ganzen Band Handzeichnungen zu den Werken Dantes entworfen, hat dem Dichter ein Denkmal setzen wollen, im »Kauernden« eine Gestalt aus dem Purgatorium versinnlicht und, wie Oskar Fischel schreibt, »im Jüngsten Gericht Dantes Dichtung der Nachwelt in ihren wesentlichen Symbolen innerlich nahe gebracht.« Es widerspricht also den historischen Tatsachen, das Verhältnis Michelangelos zu Dante verkleinern zu wollen. Es widerspricht aber auch jeder Erfassung von Michelangelos Schönheitsideal, wenn man nicht von der christlichen Weltanschauung ausgeht, wie Augustin sie geschaffen und Dante sie ausgebaut hat. Neuß stellt den bisherigen Deutungsversuchen »die Verschmelzung von Inhalt und Form« gegenüber, aber er spricht wenig über die Art des Inhalts. Michelangelos wichtige Erklärung zu seiner Pietà in St. Peter, die Neuß anführt, ist ja, wie Condivi schreibt, »würdig jedes Theologen«, also aus dem Geiste der christlichen Weltanschauung hervorgegangen. Gewiß spiegeln Michelangelos Werke »seine eigene Seele« wieder. Aber diese Deutung erhält erst Farbe und Glanz, wenn wir hinzufügen, daß diese Seele aus dem Boden der christlichen Weltanschauung aufgeblüht ist. Soll aber der Boden näher charakterisiert werden, so muß von Augustinus, Dante und auch von Plato gesprochen werden.

Berlin. Otto Grautoff.


Digitized by Google

X.

Das Problem einer allgemeinen Kunstwissenschaft[1]).

Von

Emil Utitz.

Kants ästhetische Anschauungen begegnen gemeinhin zwei Einwänden: man wirft ihnen Formalismus vor und bemängelt, daß Kants Begriff des rein Ästhetischen sich nicht auf die Gesamtheit der Kunst ausdehnen lasse. Was nun den ästhetischen Formalismus anlangt, ist er Gegenstand so zahlreicher Mißverständnisse geworden, daß schon eine schlichte Sinnklärung durch Abstreifung aller Vieldeutigkeiten eine sehr eingehende Untersuchung verlangen würde, in die wir hier nicht eintreten können. Schwerer wiegt — in diesem Zusammenhange — das zweite Bedenken. Aber Kant selbst will ja gar nicht die Kunst als solche der »reinen« Schönheit zuordnen, sondern prägt den seltsamen Begriff der »anhängenden« Schönheit. Und der »ruhigen« Kontemplation stellt er dort, wo er von dem Erhabenen spricht, die »bewegte« Kontemplation gegenüber. Das Erhabene selbst erscheint gleichsam wie ein Bürger zweier Welten: es hat Anteil an dem Ästhetischen, aber ebenso an dem Ethischen. In dieser eigenartigen Problematik tritt uns eigentlich die ganze Kunst entgegen, soweit sie die Grenzen der reinen Schönheit überschreitet. Außerästhetisches fließt in sie ein, bedingt ihre Gestaltung, und zwar nicht zufällig, sondern wesensgemäß.

Es gehört zu den wunderlichsten wissenschaftlichen Schicksalen, daß diese entscheidende Frage — die ich hier schärfer formuliert habe, als sie bei Kant vorliegt, obgleich sie deutlich genug da auffindbar ist — zunächst und auf lange Zeit hinaus nicht aufgegriffen wurde. Man wollte und konnte sie nicht sehen, weil sie überdeckt war von einem anderen Problem, dem ein geradezu leidenschaftliches Interesse entgegenschlug: durch die Autonomie des Ästhetischen und seines Ideals — des Schönen — wähnte man die Autonomie der Kunst gesichert. Wie sehr etwa auch Schiller mit seiner Scheidung von naiver

[1]) Vortrag, gehalten auf der Pfingsttagung der Kant-Gesellschaft zu Halle a. d. S. 1922.

Digitized by Google

und sentimentalischer Kunst unsere Frage streift und kreuzt, wie sehr er auch in seinem Denken und Dichten von außerästhetischen Mächten beherrscht wird, keinen anderen Rat erteilt er dem Künstler, als einzig und allein dem Gesetze der Schönheit zu folgen. Es war ja noch nicht allzu lange her, daß A. G. Baumgarten — gerade hier in Halle — die Ästhetik aus der Taufe hob, mit ängstlichen und umständlichen Entschuldigungen ob des Wagnisses, eine derartige Einzelwissenschaft zu begründen. Bescheiden weist er ihr ein Plätzchen nicht neben, nein unter der Logik an. Die begriffliche Erkenntnis thront über der sinnlichen, von der ja die Ästhetik bekanntlich ihren Namen empfing. Und wenn wir uns daran erinnern, daß noch ein Hegel das sinnliche Scheinen der Idee in der Kunst schließlich überflügeln läßt durch das nackte, angemessene Erfassen der Idee in der Wissenschaft, so daß die Kunst dann aufhört — um mit seinen Worten zu reden — eine der höchsten Offenbarungen des Geistes zu sein, ihr also nur eine sozusagen provisorische Geltung eingeräumt wird; und wenn wir weiter daran denken, wie oft die Kunst vom Ethischen oder Metaphysischen geradezu terrorisiert wurde, begreifen wir wohl, daß die Autonomie der Kunst durch das Ästhetische zu jenem fast geheiligten Banner wurde, an dem festzuhalten und das zu verteidigen dringlichste Notwendigkeit erschien. Von jeglichem in diese Richtung geführten Angriff befürchtete man Bedrohung der künstlerischen Freiheit, Unterhöhlung ihrer Souveränität. Diese Überzeugung ist allmählich dogmatisch erstarrt; und noch heute erscheint sie den meisten so selbstverständlich, daß sie die ursprüngliche Kantsche Problematik entweder völlig übersehen oder verwischen. Die übeln, ja verheerenden Folgen eines solchen versteiften Dogmatismus konnten nicht ausbleiben, denn die Orientierung geschah nicht an der Wirklichkeit der Kunst, sondern an Begriffen, die an die Kunst herangetragen wurden. Und es klingt fast paradox: die Autonomie der Kunst, um die man so besorgt war, sie gab man im tieferen Sinne des Wortes preis. Nur so wird es begreiflich, daß die Ästhetik sich immer mehr vom Kunstleben und von den historischen Kunstdisziplinen entfernte, bis in eine luftdünne Isolierung hinein.

Ward das Schöne zum eigentlichen Herzen der Kunst, zu ihrer Legitimation, dann durfte der Blick mit besonderem Entzücken bei den Kunstzeitaltern verweilen, die eben jenem Ideale huldigten. Die gesamte Kunstentwicklung wird begriffen unter dem Bilde einer Wellenbewegung, die zu Höhen emporführt, um hierauf in Täler niederzugleiten. Der Versuch, diese sogenannten Verfallsepochen zu rehabilitieren, mußte in einen Kampf gegen die Ästhetik einmünden, denn sie war es ja, die mit ihren harten, strengen Formeln den Zugang zu sperren drohte.

Digitized by Google

Nun aber zeigte es sich, daß nicht die ganze Kunst unter dem Zeichen der Schönheit steht, daß sie auch anderes will und anstrebt, und von diesen Zielsetzungen her das Gesetz ihrer Gestaltung empfängt, oder wenigstens mitempfängt. Die Ästhetik konnte entweder in verneinender Abwehr beharren und jene Ausdehnungen als Ausartungen brandmarken, oder sich nach dem Gegebenen richten und den Begriff des Schönen beziehungsweise den des rein Ästhetischen der neuen Lage anpassen, d. h. ihn weiter und weiter spannen. Die naturalistische Kunstströmung drängte in gleiche Richtung. Ob nun die Ästhetik sie anerkannte oder ablehnte, mit dem Schönen war ihr sicherlich nicht beizukommen. Man müßte denn schon dem Schönen durch taschenspielerische Findigkeit eine Wendung geben, die seinen ursprünglichen Sinngehalt verneinte. Und ferner: alle Untersuchungen über den Ursprung der Kunst und über primitive Kunst zeigten mit jeglichem Zweifel entrückter Deutlichkeit eine solche Verwachsenheit der fraglichen Kunstgebilde mit außerästhetischen Faktoren, daß die übliche Ästhetik sich als völlig unfähig erwies, jenen Arbeiten methodischen Halt und heuristische Hilfe zu leihen. Wenn dieses krasse Unvermögen nicht noch schärfer, noch — man wäre versucht zu sagen — grotesker zutage trat, ist es lediglich dem Umstande zu danken, daß die vorwiegend psychologisch eingestellte Ästhetik sich wenig mit diesen Fragen beschäftigte. Das Hauptfeld ihrer — in manchem Betracht gewiß sehr verdienstvollen und fruchtbaren — Tätigkeit war ja eine Analyse des ästhetischen und künstlerischen Genießens. Was würde man aber zu einer Wissenschaftstheorie sagen, die, statt die logische Struktur des Erkennens und seiner Voraussetzungen zu prüfen, sich bloß darum bekümmerte, was ich in mir erlebe, wenn ich mich erkennend verhalte? Wohl gelange ich auf diesem Wege zu interessanten Feststellungen über individuelle und typische seelische Differenzen, zu überraschenden Einblicken in seelische Subtilitäten, aber nicht zu der Entscheidung darüber, wie das Erleben beschaffen sein muß, falls es wahrhaft den fraglichen Sachverhalten entsprechen soll. Die Überbetonung der subjektiven und subjektivistischen Seite verdunkelte jene Objektivität. Und gerade mit ihr beschäftigen sich in erster Linie alle historischen Kunstdisziplinen. (Nicht die Kunsterlebnisse stehen für sie im Vordergrund, sondern eben die Kunstwerke und die Kunst.) Darum waren sie — von der Ästhetik im Stich gelassen — meist gezwungen, sich eine eigene Kunstlehre zurecht zu zimmern, zwar gesättigt von Erfahrung, aber doch in der Mehrzahl der Fälle einseitig und philosophisch unbefriedigend.

Ich will hier nicht weiter erörtern, wie alles kam, und warum alles so kam; denn eine so flüchtige Skizzierung der historischen Sach-

Digitized by Google

verhalte würde niemals der stattlichen Arbeit dankbar gerecht werden, die tatsächlich geleistet ward, trotz der methodischen und prinzipiellen Unklarheit. Aber mit nachdrücklicher Entschiedenheit muß ich betonen, daß es sich nunmehr nicht etwa um ein neues Wort handeln kann, um die alte, ein wenig ausgeblaßte und verschlissene Flagge zu decken, sondern um eine neue Problematik, nämlich um jene, die Kant erschlossen hat mit der arg bekrittelten Scheidung reiner und anhängender Schönheit, ruhiger und bewegter Kontemplation. Und wir müssen uns vor Wortstreitigkeiten hüten, die gerade den Kampf um eine allgemeine Kunstwissenschaft vergiftet und zugleich trivialisiert haben. Wie sich schließlich die terminologischen Fragen befrieden werden, bleibe hier ganz außer Betracht. Es fällt mir auch gar nicht ein, irgendwie und zumal vorgängig das Schöne und die Kunst auseinanderzureißen; aber ich behaupte, es sei unkritischer Dogmatismus, hier ungeprüft eine die Kunst verpflichtende Beziehung als Voraussetzung anzunehmen.

Die übliche — fast volkstümlich gewordene — Lehre kennt ein Schönes, das sich einerseits in den Gebilden der Natur, anderseits in denen der Kunst offenbaren soll. Kunst wird demnach zur geflissentlichen Erzeugung des Schönen. Mag man dabei das Schöne noch so weitherzig fassen und an dem psychologistisch schillernden »geflissentlich« sich nicht stoßen, es bleiben unüberbrückbare Schwierigkeiten. Denken wir an ein schönes Menschenantlitz mit regelmäßigen, klaren Zügen, und stellen wir uns jetzt das gleiche Menschenantlitz gemalt vor. Damit wird das Naturschöne einfach übernommen, oder vielleicht von störenden Zutaten gereinigt. Das ist ungefähr jene grob materialistische und zugleich metaphysische Anschauung, die etwa auch in der Wissenschaft bloß eine Widerspiegelung der Welt erblickt. Diese ganz primitive und unhaltbare Ansicht hat sich aber — wenn auch versteckt — in der Ästhetik noch erhalten und lugt immer wieder an die Oberfläche, Verwirrung stiftend. Aber häufig sah man sich doch zu einer Korrektur veranlaßt: die Kunst soll danach nicht die Darstellung schöner Sachverhalte sein, sondern die schöne Darstellung von Sachverhalten. Gewiß bedeutet dies einen erheblichen Fortschritt; jedoch wird hierdurch in den Begriff der Schönheit eine gefährliche Zweideutigkeit hineingetragen, deren Berechtigung erst einer genauen Prüfung bedürfte, die aber jedenfalls nicht ohne weiteres hingenommen werden kann. Denn das Naturschöne wäre nun nicht mehr bindend für die Kunst, und umgekehrt das Kunstschöne nicht für die Natur. Die Lehre von der doppelten Wahrheit schiene in die Ästhetik überpflanzt. Und weiter: unbestreitbar gesellen sich zum Schönen das Erhabene, das Tragische, Komische und vielleicht eine stattliche Reihe

Digitized by Google

anderer Kategorien. Sind sie alle in dem nämlichen Sinne rein ästhetisch wie das Schöne, das völlig frei von jeglicher außerästhetischer Bedingtheit ist? Diese Frage muß zweifellos verneint werden. Zum Wesen des Erhabenen, Tragischen, Komischen usw. dringen wir nicht vor, wenn wir in der Sphäre des rein Ästhetischen verharren und nicht auf die außerästhetischen Mächte achten, die unerläßliche Voraussetzungen für die Bildung jener Gestalten liefern. Seit Kant sollte dies unbestritten sein; alle historische Spezialarbeit bestätigt diesen Tatbestand; jede Ästhetik, die sich um ihn bemühte, mußte Außerästhetisches in breitem Flusse in ihre Betrachtungen einströmen lassen. Ob nun dieses Außerästhetische den ästhetischen Charakter aufsaugt oder vernichtet oder bloß modifiziert, bleibe hier ganz dahingestellt. Das Problem, auf das ich hier hinweise, ist lediglich folgendes: ist der künstlerische Zentralbegriff der des rein Ästhetischen, das sich in der Form des Schönen vollendet, muß jedwede außerästhetische Beimengung als störend empfunden werden. Das Tragische, Erhabene, Komische müßten in dem Maße, als sie sich von dem wahrhaft Schönen entfernen, künstlerische Eignung einbüßen. Ja, die echte Kunst sollte schließlich allein dem Schönen zusteuern, um alle Gefahren, Klippen und Entgleisungen zu meiden. Und man kann sich an dieser strengen Forderung nicht vorbeidrücken, indem man eine empirische Kategorientafel der Ästhetik entwirft und dem Schönen als gleichwertige Schwestern die anderen Grundgestalten zur Seite setzt. Die behauptete Gleichwertigkeit ist gewiß keine im Sinne des rein Ästhetischen; ob und wie sie es in anderem Betracht sein mag, das verlangt wieder eine grundsätzliche kritische Prüfung. Ihr auszuweichen, ist unmöglich. Von allen Seiten werden wir zu ihr hingedrängt.

Denken wir daran, wie etwa eine Wissenschaftstheorie ans Werk geht! Darf man da, von dem »Wissen« des gewöhnlichen Lebens ausschreitend, jenes in seiner Struktur deuten, um dann die Wissenschaft ihm zu unterwerfen. Oder muß man vielmehr — ohne auch nur irgendwie Bedeutung und Rang des vorwissenschaftlichen und außerwissenschaftlichen Wissens zu unterschätzen — die große Tatsache und Wirklichkeit der Wissenschaft unterlegen und ihre Voraussetzungen und konstitutiven Bedingungen zu erforschen trachten, um ihr Wesen ersichtlich zu machen. Offenbar ist nur der zweite Weg gangbar; und seine Befolgung hat die reichsten Ergebnisse gezeitigt. Dann kann man auch — von diesen festen Grundlagen her — vergleichen, wie sich der wissenschaftliche Erkenntnisbegriff und der vorwissenschaftliche oder außerwissenschaftliche zueinander verhalten. Jetzt wird nicht mehr der eine gegen den anderen ausgespielt und ausgetrumpft, der eine dem anderen ausgeliefert, wobei Vertauschungen und Ver-

Digitized by Google

wechslungen stets sich einschmuggeln, sondern deutlich greifbar treten die Beziehungen hervor. Ein gleiches methodisches Vorgehen muß nun endlich auch auf unserem Gebiete energisch betrieben werden. Dann erst hören jene notwendig zum Scheitern verurteilten Versuche auf, einen Begriff des Ästhetischen zu konstruieren und ihn — durch empirische Schwierigkeiten gezwungen — so zu drehen und zu wenden, daß die ganze Kunst sich ihm einfügt; oder die Kunst so zu bestimmen, daß schließlich alles Ästhetische in sie hineinfällt. Nein, auf solche und ähnliche spitzfindige Virtuosenstückchen können wir leicht verzichten, wenn wir uns erst einmal das Wesen des rein Ästhetischen klären, ohne Zugeständnisse nach irgend einer Seite, und ohne ängstlich auf die praktische Anwendung zu schielen. Wie weit die Geltung des rein Ästhetischen reicht, ist eine andere Frage. Wir verfälschen das ganze Problem, wenn wir vorweg annehmen, das rein Ästhetische müsse so gefaßt werden, daß aus ihm die Autonomie der Kunst restlos hervorgehe. Vielleicht stützt sich die Autonomie der Kunst auf einen anderen Sachverhalt. Wie dem auch sei, wir müssen uns sehr hüten, die Freiheit der Untersuchung durch unkritische Voraussetzungen zu lähmen. Darum fragen wir — vollständig unabhängig — weiter: was ist das Wesen der Kunst? Und diese Frage erzeugt eigentlich die allgemeine Kunstwissenschaft. Dieses »Wesen« der Kunst schachteln wir nicht gleich unter oder in das Ästhetische ein; wir vermögen ja das gar nicht, ohne erst einmal eben das Wesen der Kunst zum Gegenstand einer eigenen prüfenden Untersuchung gemacht zu haben. Hier setzt den Ausgangspunkt: die große Tatsache und Wirklichkeit der Kunst. Einen anderen Ausgangspunkt gibt es nicht und kann es gar nicht geben. Sind Wesensdeutung und Sinnklärung durchgeführt, dann ist es Zeit, sich dessen zu vergewissern, wie das Künstlerische und rein Ästhetische zueinander stehen, ohne das eine nach dem anderen hin umzubiegen. Treten wir nun mit jenen Grundfragen an die Kunst heran, dann nützt keine Berufung auf das Schöne, kein Hinweis auf künstlerisches Schaffen und Erleben; nein: die Welt der Kunstwerke steht vor uns, nicht einfach Schönes, nicht einfach Seelisches; vielmehr eine ungeheure Objektivität eigener Art, die in sich einmal begriffen werden muß, ehe man sie zu anderem in Beziehung bringt. Hier ist das entscheidende, erlösende Wort: Gestaltung, Formung. Alle Kunst ist Gestaltung, Formung, allerdings ganz bestimmter Gattung. Denn dadurch, daß etwas gestaltet ist, wird es noch nicht Kunst. Der Wissenschaftler gestaltet, der Techniker tut dies, und auch der Mann der Tat, wenn er einem Ziele zustrebt; sein ganzes Handeln wird dann von jenem her geprägt und gestaltet. Welches ist aber die Form der künstlerischen Formung, wenn ich so sagen darf?

Digitized by Google

Bevor wir aber dieser Frage nachgehen, sei eine ergänzende und überleitende Betrachtung eingeschoben: daß Kunst Gestaltung, Formung ist, dieser Gedanke darf auf Neuheit und Originalität keinen Anspruch erheben. Es wäre auch mehr als sonderbar, wenn dieser auffällige Sachverhalt nicht von jeher der Beachtung sich aufgedrängt hätte. Schon die Ableitung des Wortes »Kunst« von Können weist darauf hin. Sie zeigt aber zugleich die beiden Richtungen an, die schließlich doch an dem eigentlichen Problem vorbeiliefen: die Überbetonung des Technischen und des Psychologischen. So kam es mehr oder minder zu einer Technologie und zu einer Lehre von den seelischen Schaffensvorgängen. Es wäre undankbar, an dieser Stelle nicht Konrad Fiedlers zu gedenken, der — in Kantschen Bahnen wandelnd — jenes Zentralproblem der allgemeinen Kunstwissenschaft klar ergriff und mit allem Nachdruck die Kunst in erster Linie unter dem Gesichtspunkt der Formung und Gestaltung betrachtete. Ich habe bereits vor einem Jahrzehnt die Bedeutsamkeit dieser Tat zu würdigen versucht und seitdem wiederholt auf die großen Verdienste Fiedlers hingewiesen, der ohne Zweifel zu den hervorragendsten Kunsttheoretikern des 19. Jahrhunderts zählt: Was — außer seiner individuellen Begabung — ermöglichte seine Ausnahmestellung? jene ward eben genährt von echt philosophischer Problematik — wurzelnd in dem Erlebnis Kants — und von einer stilstrengen Kunst — wurzelnd in dem Erlebnis Hans von Marées. Und doch zahlt auch er dem Naturalismus seiner Zeit empfindlichen Tribut, so leidenschaftlich er ihn bekämpft und befehdet. Solch erbitterten Feindschaften liegen oft Tropfen verwandtschaftlichen Blutes zugrunde. Wenn der Naturalismus Wahrheit von der Kunst verlangte und sie darum in nächste Nähe der Wissenschaft rückte, tat dies auch Fiedler. Erkenntnis soll die Kunst geben, aber nicht wissenschaftlich-begriffliche; sondern Formung und Gestaltung dienen allein dem Zweck, klare Anschauungen zu erzeugen. Denn diese sind nicht etwa vor der Kunst da und werden bloß von ihr übernommen, nein, durch sie erst geschaffen. Was die Wirklichkeit darbietet ist lediglich ein Chaos sinnlicher Eindrücke; sie zum Kosmos klarer Anschauungen zu lichten wird ewige Aufgabe der Kunst. Keine andere kommt ihr zu. Wir haben von allem abzusehen, was die Kunst an Schönheit, geistigem Gehalt, Beglückung usw. offenbart; mit rigoroser Strenge zieht Fiedler den Trennungsstrich: über den künstlerischen Charakter entscheidet allein die rein anschauliche Erkenntnis. Aber gerade dieses Abzugsverfahren stimmt bedenklich: wenn wir von dem und jenem abstrahieren müssen, das Kunstwerk mehr und mehr entkleiden, bleibt schließlich ein dürres Skelett übrig. Ich hoffe nicht mißverstanden zu werden, wenn ich

Digitized by Google

sage, daß dieses Herausdestillieren des echten Kunstgeistes mich letzten Endes doch an die verstaubte Schulmethode gemahnt, die hinter dem Kunstwerk nach Ideen fahndet und das ganze Kunstwerk auf einen Sinn abzieht, der über oder vor ihm liegen soll. Aber — mit aller Schärfe sei es behauptet — »hinter« dem Kunstwerk, »vor« oder »über« ihm, haben wir nichts zu suchen: lediglich in ihm. Vor uns steht das Kunstwerk, und wir haben es — eben in dieser seiner Gegebenheitsweise — nach der Gesetzlichkeit seiner Formung zu begreifen, nicht aber daran herumzuoperieren. Denn eine Verstümmelung ist solch chirurgische Tätigkeit. Wählen wir als kleines, schlichtes Beispiel zwei Anfangsverse eines Gedichtes von R. M. Rilke:

»Reitet der Ritter in schwarzem Stahl,
Hinaus in die rauschende Welt . . .«

Die Hauptsache ist hierbei gewiß nicht, daß mir ein optisches Bild vorschwebt, daß ich vielleicht Dürers Stich von Ritter, Tod und Teufel assoziiere, sondern daß ich die Stimmung in ihrem Sinngehalt fühlend erfasse aus dem ehernen Rhythmus, der mehr und mehr breit melodisch ausschwingt; daß ich die erzenen R erlebe, das helle »ei«, das im i (in Ritter) — gefolgt von den beiden »tt« — etwas Klirrendes erhält, das sich dann dunkler dämpft, nicht bloß, weil die schwarze Farbe erwähnt wird, nein, weil nun die »a« anklingen; erst kurz, und noch begleitet von einem nachzitternden r (»schwarzem«), gleich aber gedehnt und weich. Noch glitzern flüchtig die i auf — wie verwehender Schimmer — schon aber wandelt das a sich in au, wieder erst kurz und dann voll erbrausend. Ich will hier aufhören: nicht durch ein Sezieren, das Gelenke und Muskeln bloßlegt, dringen wir in den Organismus der Dichtung — an Leichen und Luft des Anatomiesaals dürfen wir nicht denken — wir folgen der objektiven Notwendigkeit der Gestaltung, ohne sie anzutasten. Und geben wir uns der schluchzenden Melancholie einer gemalten Landschaft hin, baut sich diese Stimmung auf in einer Konfiguration von Farben und Linien, unablösbar von ihnen. Verlassen wir diese Gegebenheitsweisen, scheiden wir vom Kunstwerk; nehmen wir von ihnen etwas weg oder fügen wir ihnen etwas zu, verfälschen wir das Kunstwerk; und es ist dann nicht mehr dasselbe. Erfüllen wir uns einmal ganz mit dieser so einfachen — und darum so selten wahrhaft befolgten — Einsicht, sind wir gefeit, selbst vor Versuchen und Versuchungen, wie wir sie bei Fiedler antreffen. Schließlich meint eben auch er eine bestimmte Kunstrichtung, der zu Ehren die anderen vergewaltigt werden. Und die eine Kunstmöglichkeit erklärt er für die Kunst schlechthin. Doch war es ein entscheidender Fortschritt, daß die jüngere Kunstgeschichte sich ihm anschloß, und nun, statt redselige Anekdoten zu unterbreiten und

Digitized by Google

im Erleben zu schwelgen, strenge Formanalysen trieb, das Auge für Gestaltprobleme aufschloß. Damit rückte sie erst methodisch ans Kunstwerk hinan.

Aber zugleich war es wohl jene Einseitigkeit Fiedlers — und sicherlich auch seine Unbekanntheit, selbst in wissenschaftlichen Kreisen — die es den Vätern der allgemeinen Kunstwissenschaft — Hugo Spitzer und besonders Max Dessoir — verwehrte, in seinen Bahnen weiter zu wandeln, sei es in bewußter Weiterbildung seiner Lehren, sei es unbewußt auf gleichem Pfade. Denn sie waren gerade von dem entgegengesetzten Problem gepackt, wenn man so sagen darf: nämlich von dem schier unerschöpflichen Beziehungsreichtum des Kunstwerks. Wenn Fiedler alle diese Beziehungen durchschneidet, hier werden sie nun sorgfältig aufgenommen. Darum erscheint das Kunstwerk nicht mehr bloß als Träger des Ästhetischen; Soziologisches, Ethisches, Intellektuelles, Metaphysisches flechten sich ein. Kurz, das Kunstwerk erweist sich als sehr komplexes Kulturprodukt, das nach allen seinen Bezügen zu erkunden Sache der allgemeinen Kunstwissenschaft wird, die sich auch deshalb mit dem Ästhetischen nicht begnügen darf.

So vorbereitet und hierdurch gewappnet kehren wir zu unserer Frage zurück: welcher Art ist die Gestaltung der Kunst? was hebt sie ab und wodurch unterscheidet sie sich von allen anderen Gestaltungen? Daß Kunst Formung, Gestaltung ist; diese Einsicht müßte seit Fiedler unverlierbar sein, und in ihr — in diesem Sinne — feiert Kants viel bemängelter ästhetischer Formalismus seine Auferstehung. Aber anderseits kann auch nicht die durch Spitzer und vor allem Dessoir erschlossene Anschauung preisgegeben werden, daß eben tatsächlich die Kunst auf Gedeih und Verderb mit allen geistigen Mächten untrennbar verknüpft ist. Die beiden Ströme verlangen nach einem gemeinsamen Flußbett, in dem ihre Fluten sich vereinen. So stellt sich mir heute rückschauend die Entwicklung dar, und ich kann daher klarer meiner eigenen zweibändigen »Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft« (1914 und 1920) ihren Platz anweisen, als zur Zeit ihrer Abfassung. Dort gelangte ich — als Ergebnis eingehender Wesensuntersuchungen — zu der Bestimmung: Kunst ist Gestaltung auf ein Gefühlserleben, der Art, daß der Sinn der Gestaltung im Gefühlserleben sich erschließt. Daß ich nicht von einem beliebigen Gefühlsschwelgen spreche, sondern dieses Erleben in notwendige Korrelation zur Gestaltung setze, hat man wohl allgemein verstanden. Aber dieses »Erleben« selbst war psychologistischen Mißdeutungen ausgesetzt, die Anlaß zu Lob und Tadel wurden, ohne daß ich sie verdient oder verschuldet hätte. Doch liegt es gewiß an mir, daß manches nicht mit der

Digitized by Google

wünschenswerten Deutlichkeit herauskam und genügend scharf umrissen ward. Jenes Gefühlserleben, das die Gestaltung als ihren Sinn erfordert, ist keineswegs ein seelisch-realer Vorgang, der sich in mir oder in irgend einem anderen abspielt oder auch nur abspielen kann. Es ist das ideale Korrelat der Gestaltung, durch ihre Eigengesetzlichkeit bedingt. Während doch jedes tatsächliche Erleben eben auch durch meine Persönlichkeit gefärbt ist. Mag die Akzentbetonung einmal mehr nach der objektiven Seite hin verteilt sein, das andere Mal mehr nach der subjektiven, jedesmal handelt es sich um eine Subjekt-Objekt-Beziehung, an der mein Ich nie unbeteiligt ist. Dadurch empfängt aller Kunstgenuß eine untilgbar individuelle Note. Es wäre Wahnwitz — greulichstes Schulmeistertum oder verblendeter Sklavendienst an einer Theorie —, diese Ichaffiziertheit ausmerzen zu wollen. Abgesehen davon, daß solch Beginnen fruchtlos und vergeblich wäre, die ganze lebensdurchblutete Wärme würde dem Kunstgenuß geraubt; er würde ernüchtert, entfärbt. Also: der reale Kunstgenuß ist nie jenes ideale Gefühlserleben, kann es nicht sein und soll es nicht sein.

Aber wenn er wahrhaft Genuß am Kunstwerke ist, dann hat er teil an jenem Erleben, er stellt gleichsam eine individuelle Variation über ein Thema dar. Das Thema muß durchklingen; das gehört ebenso zum Wesen der Variation, wie der Sachverhalt, daß die Variation das Thema nicht in seiner Nacktheit erklingen läßt. Für jeden Menschen gibt es letztlich einen anderen, nur ihm allein angemessenen Kunstgenuß, der eben die beste, ergiebigste und tiefste Relation stiftet zwischen seinem Ich und der Objektivität des Kunstwerks. Diese Angemessenheit ist aber selbstverständlich etwas gänzlich Verschiedenes von jenem idealen Erlebenskorrelat der Gestaltung.

Und doch meint jeder angemessene Kunstgenuß dieses »Ideal« — um es so kurz zu bezeichnen — er zielt dahin, aber immer in verschiedener Weise; stets handelt es sich um ein Teilhaben, niemals um ein Zusammenfallen. Oft und oft wurde es ja gesagt, daß die Antike in jeder Generation stirbt, um in jeder neuen ihr wunderherrliches Auge wieder aufzuschlagen; und jede Zeitepoche hat eine andere Stellung etwa zu Shakespeare. Und der dem Leben entgegenfiebernde Jüngling verhält sich anders als der gereifte Mann, und dieser wieder anders als der erfahrene und verzichtende Greis. Die Formgestaltung des Kunstwerks bleibt aber natürlich unberührt von der stetigen und notwendigen Wandelbarkeit jener Relationen; denn diese Gesetzlichkeit verharrt unverändert in der Flucht der empirischen Schicksale, und mit jener Gesetzlichkeit auch die ideale Erlebenskorrelation. Besonders deutlich tritt dieses Verhältnis hervor, wenn alten Theaterstücken durch Neuinszenierung die für unsere Zeit mögliche Relation zum Publikum

Digitized by Google

geschaffen wird, denn da zeigt sich gleichsam der Vorgang manifest, der sonst im Innerpsychischen beschlossen bleibt. Und immer handelt es sich um das Problem: daß diese Relation nicht allzusehr auf Kosten des Kunstwerks geht, daß es darob nicht verzerrt und verfälscht wird; stets ist es nur ein Ausgleich, einmal ein guter und das andere Mal ein minder guter. Steuerten wir aber auf jene Idealkorrelation rücksichtslos zu, dann brächten wir das Leben zur Erstarrung; abgeblaßte, kühle Schatten entglitten unseren Händen, der Kunstgenuß wäre längst entwichen, vergast, erstickt in Eisesluft. Ich glaube also, daß irgendein Zweifel an dem unpsychologistischen Charakter jenes idealen Gefühlserlebens nicht berechtigt ist. Wohl knüpfen hier aber die sehr interessanten Fragen an, wie sich der tatsächliche Kunstgenuß — besonders gerade der angemessene — zu jener prinzipiellen Korrelation verhält. Da wird sich unter anderem mit größter Erfolgsaussicht die differentielle Psychologie betätigen können; hier findet sie feinste Abschattungen und anderseits wieder deutliche Typen. Das ist dann keine herumwildernde Psychologie, die dieses oder jenes aufgreift, sondern ganz bestimmte Aufgaben sind ihr zugewiesen, und ihr Rahmen ist fest abgesteckt. Zugleich wird aber die Freiheit unendlich vieler individueller Unterschiede gewahrt, die nicht etwa als Fehlerquellen sich einschleichen, die vielmehr notwendig gefordert sind. Aber natürlich dürfen sie nicht aus der Theorie abgeleitet, sondern müssen empirisch in ihrer Tatsächlichkeit festgestellt und begriffen werden.

Daß wir hier auf dieses schier unübersehbare und lockende Feld nicht hinaussegeln können, wird jeder gern zugeben. Wir bleiben bei der Kunst als einer Gestaltung auf das Gefühlserleben, derart, daß ihr Sinn in diesem Erleben sich erschließt. Damit glauben wir nun die Autonomie der Kunst gesichert gegen jeglichen Angriff: durch ihre eigengesetzliche Gestaltung und Formung. Denn jenes Gefühlserleben ist selbstverständlich von der Gestaltung nicht ablösbar, wird es doch durch sie erst erzeugt und geschaffen. Und wir können ihm außerhalb der Kunst nur dort begegnen, wo wir die Natur künstlerisch auffassen, d. h. sie in der Richtung formen und gestalten, daß sie eben künstlerische Eignung empfängt. Dann aber bewegen wir uns ja wieder innerhalb der Sphäre der Kunst. Gerade sie erscheint mir durch unsere Bestimmung fest abgegrenzt und doch keineswegs in ihrer Freiheit beengt. Denn wo jene Gestaltung vorliegt, da ist Kunst. Darin dürfen wir uns durch kein Dogma beirren lassen. Die dämonischen Masken der Primitiven sind Kunstwerke, insoweit sie durch ihre Gestaltung auf ein Gefühlserleben abzielen, das eben durch die Gestaltung bedingt wird; und in gleichem Sinne haben wir die Ornamente zu betrachten in ihrer rhythmischen Reihung und oft grellen

Digitized by Google

Färbung. Nun ist es auch klar, daß Nationales, Sexuelles, Ethisches, Intellektuelles, Religiöses usw. in der Kunst ihre Stätte finden, aber nicht in sich, sondern dadurch, daß sie dank der Formung und Gestaltung jene Gegebenheitsweise empfangen, die allein über das Künstlerische entscheidet. Nicht die Tendenz ist demnach abzulehnen, aber die ungestaltete, nicht künstlerische Form gewordene. Man muß nicht mehr den fast komischen Eiertanz aufführen, um zu versichern, daß Kunst nichts mit Ethik oder Weltanschauung zu schaffen hat. Gewiß hat sie das, von jeher und zu allen Zeiten. Das Ethische, Weltanschauliche usw. zählt zu den schwierigsten, erhabensten und gewaltigsten Gestaltungsproblemen der Kunst. Diese Sachverhalte durch ihre Formung dem Gefühlserleben entgegenzutragen ist ihre unverlierbare Aufgabe.

Und wenn bei gleichgeglückter Gestaltung ein Drama eine seichte, oberflächliche Lebensauffassung offenbart, während das andere eine abgrundtiefe enthüllt, ist eben das zweite wertvoller. Es wäre töricht, sich an dieser Folgerung vorbeizudrücken, die für jeden Unbefangenen schlechthin selbstverständlich ist. Stärkere Werte werden da durch die Gestaltung dem Gefühlserleben zugeführt.

Kann denn aber die Kunst nationale, ethische, religiöse Werte erzeugen; zerfließt sie nicht gerade dadurch und büßt ihre Autonomie ein? sinken wir nicht schließlich auf die Vor-Kantische Stufe zurück, welche die Kunst im Dienste jener außerästhetischen Mächte wirken und arbeiten läßt? Diese Bedenken können uns nicht schrecken; und auch die Beschwörung Kants versagt, denn wir wähnen auf den Bahnen zu wandeln, auf die seine »anhängende« Schönheit in genialem Tiefblick hingewiesen hat. Nein, antworten wir: ethische, intellektuelle, religiöse Werte in sich schafft nicht die Kunst, aber sie verleiht ihnen durch ihre Formung eine neue Gegebenheitsweise und damit eine neue Wertlage. So werden sie auch in anderer Art — fruchtbringend und bisweilen gefährlich — wirksam. Doch von diesen Folgen — wieder ein dankbares Untersuchungsfeld, das sich hier systematisch eröffnet — wollen wir nicht sprechen. So ist auch der Kunst die ganze Welt aufgegeben; nichts entzieht sich ihr, was eine Gestaltung, Formung auf Gefühlserleben zuläßt. Sie ist auf kein Stoffgebiet beschränkt, kein Gehalt wird ihr verwehrt; nein, sie steigt und erhöht sich in dem Maße, je erhabener und umfassender das Geistige, dessen Prägung im Gefühlserleben erfaßt wird.

Hier werden wohl manche an Theorien des sogenannten Expressionismus gemahnt und eine innere Verwandtschaft annehmen, zugleich damit die Lebensdauer solcher Lehren von der des Expressionismus abhängig machen. Es liegt mir fern, mich darauf zu berufen, wie

Digitized by Google

lange ich schon diese Anschauung vertrete, oder darauf, daß die deutsche idealistische Ästhetik von ganz anderen Grundlagen her zu ähnlichen Feststellungen gelangte. Gewiß, um so schroff das Problem der Gestaltung und Formung in den Vordergrund zu rücken, dazu gehört in unseren Tagen, daß man Kant erlebt hat, und anderseits die strenge Kunst des Hans von Marées- und George-Kreises. Und daß man die Kunst so nahe an alle großen geistigen Mächte heranbringt, dazu muß man in unserer Zeit die brausende Welle des Expressionismus verspürt haben. Ich glaube hierüber in meiner »Kultur der Gegenwart« (1921) Rechenschaft abgelegt zu haben. Aber weil bestimmte Einsichten nur angesichts einer bestimmten kulturellen Situation begriffen und ausgebaut werden können, müssen sie keineswegs nur Blüten bedeuten, welche diese Kultur nährt, und die schnell verwelken. Die sachlich systematischen Zusammenhänge, in die ein Problem eintritt, bewegen sich in einer ganz anderen Ebene als die empirischen Begebenheiten, die zu seiner Auffindung, Formulierung und Festlegung führten. Sie entscheiden darum auch nicht über seinen wissenschaftlichen Wahrheitsgehalt.

Allerdings laden sie zu einer strengen, kritischen Prüfung ein, um jeder Verwechslung von Kulturpsychologischem und logisch Notwendigem vorzubeugen, einer Verwechslung, der so manche Ästhetik zum Opfer fiel. Aber schon die klare Bewußtheit um diese mögliche Fehlerquelle läßt uns bis zu einem gewissen Grade sie vermeiden, und immer wieder gilt es, den Blick aufzuschließen für die Gesamtwirklichkeit der Kunst, ohne sie subjektiv irgendwie zu verengen. Gerade hierin unterstützt uns das ungeheuer vielseitige Material, das die historischen Kunstdisziplinen, die Völkerkunde und die Prähistorie angehäuft haben. Wie der Wissenschaftstheoretiker nicht allein bei Mathematik und Physik stehen bleiben darf und etwa an die Geschichte vergessen, so ist es auch dem Kunstphilosophen nicht gestattet, irgend einen Kunstzweig oder irgend eine Kunstzeit herauszugreifen und so eine oder einige Kunstmöglichkeiten zu betrachten, ihre systematische Vollständigkeit aber zu verlieren.

Und doch kann etwa eine kritische Geschichtsphilosophie auch nur zu einer bestimmten Epoche entstehen, dann aber als unverlierbares Gut und Problem der Wissenschaft. Mir fällt es nicht ein, gerade meiner Kunstphilosophie diese Ewigkeitsrolle auch nur zuzudenken, wohl aber dem Problem der allgemeinen Kunstwissenschaft.

Ist nun durch die Bestimmung der Kunst als einer spezifischen Formung und Gestaltung der Umkreis ihres Reiches festgelegt, von ihren primitivsten, schüchternen Anfängen bis zu ihren höchsten Leistungen; wie verhält es sich dann mit ihrem Wert? Diese Frage

Digitized by Google

hat die schlimmste Verwirrung gezeitigt, denn immer wieder brachte man Kunstsein und Kunstwert durcheinander. Daß etwas eine Gestaltung auf das Gefühlserleben darstellt, besiegelt seinen künstlerischen Charakter, womit noch nichts weiteres über diesen Charakter ausgesagt ist. Er kann sehr dürftig oder sehr reich sein. Jedes Kunstwerk bildet z. B. — wie seit altersher bekannt ist — eine Einheit in der Mannigfaltigkeit; aber diese Qualität kommt demnach einem jeden Kunstwerk zu, und für seinen individuellen Wert wäre nur entscheidend, was in diesem bestimmten Falle mit der Einheit in der Mannigfaltigkeit erreicht wird, was wieder letzthin auf eine Analyse des eigengesetzlichen Form- und Gestaltungsproblems zurückführt. Ich pflege zur Verdeutlichung dieses Sachverhalts ein einfaches Beispiel heranzuziehen: die verschiedenen Wertausprägungen des Menschentums können sich nur innerhalb der Menschheit entfalten; das Menschsein ist die Grundlage, auf der sie sich aufbauen. Es wäre unsinnig einen Hund deswegen beschimpfen zu wollen, weil er kein Mensch ist. Jener allen Menschen gemeinsame Wert ist natürlich etwas ganz anderes als der Wert einer einzelnen Persönlichkeit. Der erste steckt ja nur den Rahmen ab, in dem sich nun die verschiedensten Wertmöglichkeiten erfüllen. Gewiß bedeutet die Tatsache, daß wir etwas als Kunstwerk bezeichnen, eben schon ein Auszeichnen und damit einen Wert. Wir registrieren so das Kunstsein. Aber die eigentlichen Kunstwerte offenbaren sich nur innerhalb des Kunstseins und sind bedingt von der Art, wie in dem besonderen Falle die Gestaltung vollzogen ist; und dieses Wie hängt weiter von dem geistigen Was ab. Treten wir jedoch mit einem festen Wertmaß an die Kunst heran, dann scheiden wir wieder im vorhinein das aus, was diesen Werten sich nicht beugt, und sind ihrer Angemessenheit niemals versichert. So aber fragen wir immer nur das Kunstwerk selbst; und Antwort gibt das Gesetz seiner Gestaltung.

Ich muß es mir versagen, diesen Fragen hier nachzugehen — etwa der historischen Bedeutung des Kunstwerks oder den Wertwirkungen der Kunst. Da wir der Kunst als spezifischer Gestaltung alles überlassen, was ihrer Gegebenheitsweise sich einreiht, können wir ohne Biegung oder gar Bruch ihren ganzen erotischen, intellektuellen, ethischen, religiösen Ausstrahlungen bis in ihre zartesten Verästelungen hinein nachgehen, wobei die geprägte Form den methodischen Ausgangspunkt liefert und den ständigen Bezugspunkt. Ohne in den Inhalt der allgemeinen Kunstwissenschaft hier einzutreten — ich habe ihn ja anderwärts breit ausladend dargestellt —, weise ich lediglich darauf hin, wie alle ihre Aufgaben um das Problem der Gestaltung systematisch sich gruppieren, ja von diesem her sogar erzeugt werden. Damit

Digitized by Google

überwinden wir die Zufälligkeit der empirischen Ästhetiken und Kunstlehren, die eigentlich nur lose Zusammenfügungen geben, die grobstofflich verbunden sind, und anderseits die heuristische Unergiebigkeit der spekulativen Forschungen, die meist in Programmatik stecken bleiben, in Ankündigungen und Verkündigungen, wobei die Knüpfung zu den Einzelfragen ganz verloren geht. Ich unterschätze hierbei nicht die hervorragende Arbeit, die etwa in den großen Werken eines Jonas Cohn, Theodor Lipps und Johannes Volkelt ruht; sie sind die vornehmsten Etappen zu dem hier geforderten Wege. Aber den Weg einer systematischen Kunstwissenschaft konnten sie nicht einschlagen. Wie einige ihrer Fragen in dem Zentralproblem der spezifischen Formung verankert sind, durften wir bereits skizzieren und wollen hier auf Wiederholungen verzichten.

Ist alle Kunst eine bestimmte Art der Gestaltung, dann müssen wir notwendig die unerläßlichen, konstitutiven Bedingungen, Voraussetzungen ihrer Gegenständlichkeit prüfen. Ich gebe nur ein ganz kurzes und darum recht grobes Beispiel: Keine Gestaltung kann sich in einem Nichts vollziehen; sie fordert ein Material. Aber welche Materialien es gibt und welche Eigenschaften diese haben, darüber kann uns nur die Erfahrung belehren. Welche künstlerische Möglichkeiten bietet ein Material? Das vermag ich lediglich festzustellen, wenn ich das Wesen des betreffenden Materials in Beziehung setze zu dem Wesen der Kunst als einer Gestaltung auf Gefühlserleben. Ich glaube nun — neben dem Material — eine Bedingungsvielheit — und zwar eine Fünfzahl — anerkennen zu müssen. Keine dieser Bedingungen ist an sich künstlerisch — ebensowenig wie das Holz etwa —, ihre künstlerische Eignung empfangen sie im Zusammenhang und durch den Zusammenhang der einheitlichen Gestaltung. Daher muß jegliches im Hinblick auf diese Einheit begriffen und verstanden werden, denn losgelöst verliert es seinen Sinn. Gerade die Lehre von der Gegenständlichkeit des Kunstwerks — die ich zum ersten Male vor fünf Jahren in der Berliner Ortsgruppe der Kantgesellschaft vortrug — führt auf der einen Seite zu den subtilsten Einzelfragen und auf der anderen bindet sie diese wesensgemäß an die objektive Gesetzlichkeit der Gestaltung. Ist das Kunstwerk in seiner Struktur begriffen, müssen wir weiter nach seiner Entstehung fragen. Und diese Frage zielt nicht auf irgend eine interessante Psychologie des künstlerischen Schaffens; nein: wir wollen wissen, was gehört dazu, um jene Gestaltung zu vollziehen. Diese notwendigen und unerläßlichen Bedingungen und Voraussetzungen alles Künstlertums gilt es zu erkunden. Innerhalb jener Spannweiten modelliert dann wieder die differentielle Psychologie die einzelnen individuellen und typischen Profile, als Möglichkeiten, die durch jene

Digitized by Google

Grundlegung gesetzt sind. Ich brauche wohl nicht fortzufahren in der Charakteristik dieser methodisch-systematischen Arbeitsweise, welche den sachlich-notwendigen Zusammenhang der allgemeinen Kunstwissenschaft ins helle Licht rückt, die einzelnen Fragen ihrer Isolierung entreißt, ihnen einen festen Platz sichert und damit ihre Geltung bestimmt. Sämtliche Probleme der allgemeinen Kunstwissenschaft kreisen um das Formproblem; das ist die Sonne, aus der alle Strahlen hervorbrechen. Und doch ist die allgemeine Kunstwissenschaft alles eher als formalistisch: Sexuelles, Intellektuelles, Ethisches, Religiöses usw. gehen in die künstlerische Gestaltung ein und werden in ihr zu einer neuen Gegebenheitsweise geboren. Gerade die Form ist es, die den Gehalt rettet, und der Gehalt existiert nur durch und in der Formung. Ihre Rätsel und Geheimnisse, sie konstituieren die Aufgabe der allgemeinen Kunstwissenschaft.

Wie steht es aber um das rein Ästhetische? diese so lang zurückgestellte Frage, von der wir ausgingen, sie bedarf noch — während wir zum Schlusse eilen — einer Erörterung. Die Kunst als Gestaltung auf ein Gefühlsverhalten durchbricht weit den Kreis des Schönen. Das Ethische soll nicht etwa — um Beispiele zu nennen — verschönt, sondern durch die künstlerische Gegebenheitsweise einem Gefühlserleben entgegengetragen werden, und ebenso das Schreckliche oder Erhabene, das tragisch Ergreifende und das gütig Lächelnde, die schalkhafte Heiterkeit und die tränenglitzernde Wehmut, das brausende Pathos der Leidenschaft und die stumpfe Gebrochenheit der Verzweiflung, der silberne Jubel des Glücks und die dunkle Trauer des Leids, die zitternde Schwärmerei und das glühende Fluten entfesselter Liebe. All das bleibt in der autonomen Gesetzlichkeit künstlerischer Gestaltung, aber es entzieht sich dem Richterstuhl des Schönen. Und doch wäre es falsch, nun die Verknüpfung einfach aufheben zu wollen, wie Fiedler es versuchte. Kant sah tiefer mit seiner »anhängenden« Schönheit, die wie ein Leitmotiv unsere Betrachtungen durchklingt. Die schauende Haltung, das Verweilen im Schauen, die Hingabe an das Schauen; diese Einstellung verbindet das rein Ästhetische mit der Gesamtheit der Kunst. Alle Erregung, die aus ihr hervorbrandet, sie nimmt den Weg durch jene Schau, durch diese distanzierte Einstellung, um hier mit möglichst neutralen Worten einen allgemein bekannten und anerkannten Sachverhalt zu umschreiben, dessen begriffliche Fixierung gleich Streitfragen aufrollen könnte. Insoweit nimmt das Ästhetische teil an aller Kunst, und die Kunst an dem Ästhetischen; und insoweit zeigen sie die gleiche Gestalt, oder besser gesagt: gleiche Momente in ihrer Gestaltung. Ebenso wie Strukturmomente des alltäglichen, vorwissenschaftlichen und außerwissenschaftlichen Erkennens

Digitized by Google

bis in die höchsten Formen der Wissenschaft eingehen. Dabei liegt es mir natürlich fern, das vorwissenschaftliche oder außerwissenschaftliche Denken als eine unfertige oder dürftige Vorstufe des echt wissenschaftlichen zu betrachten. Dies ist es nur von der Warte der Wissenschaft aus gesehen; an sich untersteht es ja seinen eigenen Aufgaben und Zielen. Und der Brennpunkt des Ästhetischen ist das Schöne: in ihm erfüllt sich das — so oft gepriesene — selige, beglückende Schauen, befreit und erlöst von jedwedem stofflichen Erdenrest, unbedrängt von außerästhetischen Mächten. Da wir vorhin die Wissenschaft zum Vergleich heranzogen, wollen wir dies jetzt wieder tun: von altersher erschien die Mathematik vielen schlechthin als Ideal der Wissenschaft; in der strengen Logizität ihres Aufbaues, in der Kristallklarheit ihrer Bestimmungen, in der unbestreitbaren Sicherheit ihrer Ergebnisse. Sie erstrahlte als reinstes Erzeugnis der Wissenschaft, unbeschwert von dem drückenden Ballast der Empirie. Und immer wieder schlug das Bestreben durch, nun alle Wissenschaft nach ihrem verlockenden Vorbilde zu formen, ja alles aus der Wissenschaft auszuscheiden, was jener Formung sich nicht fügte. Lange währte es, bis dieses andere sein Daseinsrecht sich erstritt; und dieser Prozeß — der zum Teil den Wissenschaftsbegriff selbst revolutioniert — ist noch nicht abgeschlossen. Das gleiche — und zwar genau das gleiche — Schicksal können wir hinsichtlich des Schönen verfolgen; und — mit aller behutsamen Vorsicht und Zurückhaltung — sei eine noch tiefere Verwandtschaft mit der Mathematik angedeutet. Xenophon erzählt in seinen Erinnerungen an Sokrates, daß dieser einmal eine Unterredung mit dem berühmten Bildhauer Kleiton gehabt habe. Die Archäologen versichern, daß Kleiton kein anderer und geringerer als Polyklet war. Der Künstler und der Philosoph unterhielten sich über das Problem der Schönheit. Der Künstler wollte sie auf bestimmte kanonische Maß- und Zahlenverhältnisse zurückführen, während der Philosoph bemerkt, es sei Sache des Plastikers, die Taten der Seele in seinem Werke zu offenbaren. Form und Gehalt, reine und anhängende Schönheit treten hier einander gegenüber, wie Grundakkorde in einer Ouvertüre. Und die ganze italienische Renaissance, aber auch ein Maler wie Dürer mit seiner Kunst des Messens, haben nach jenem Rätsel des Schönen gefahndet, überzeugt, daß es in Zahl, Ordnung und Harmonie sich lösen müsse. Die oft behauptete mystische Harmonie der Sphären war einerseits Ausdruck mathematischer Weltbestimmtheit, anderseits höchster metaphysischer Schönheit. Ja selbst die bisweilen fast kindischen und spielerischen Versuche, eine Schönheitslinie oder eine andere mathematische Schönheitsform zu entdecken, entsprangen jener Anschauung, es müsse ein Urgesetz geben, das allen Ausprä-

Digitized by Google

gungen des Schönen zugrunde liege. Und immer jagte man danach in der Richtung von Maß, Ordnung, Harmonie; in der Richtung einer anschaulichen oder gefühlsmäßigen Mathematik, oder auch einer »unbewußten«, wie man zuweilen zu sagen pflegt. Wie nun aber die Mathematik in ihrem Reiche Selbstherrin ist, in denen der anderen Wissenschaften aber nach deren Wesen eine jeweils andere Rolle spielt und in manchen ganz ausschaltet und sich überheblich fremde Rechte anmaßt, wenn sie schlechthin alles mathematisieren will, so ergeht es auch der Schönheit. Wohl gibt es eine Kunst des Schönen, und ihr Lob wurde oft genug begeistert gesungen; aber es ist nur eine der Möglichkeiten unter den Gestaltungen auf das Gefühlserleben, derart, daß ihr Sinn in diesem Erleben sich erschließt. Und jene anderen Möglichkeiten sind kraft der von uns bereits erläuterten Bestimmung nicht minder berechtigt, als die exquisit ästhetische Kunst, wie ich sie nenne. Dem Schönen kann aber in der Kunst auch ein anderer Sinn zukommen: z. B. die schöne Darstellungsweise vermag noch das Schreckliche und Furchtbare mild und leise zu umglänzen; oder eine Sehnsucht nach Schönheit scheint wie verhaltenes Schluchzen allen Dingen zu entsteigen, wie zarter Hauch sie zu umwehen. Und schließlich gibt es Kunst, die gar keine Beziehung mehr zum Schönen unterhält, außer jener ganz allgemeinen, die wir schon besprochen haben. Und irgendeine andere an diese Kunst herantragen, hieße nur, sie mißverstehen und vergewaltigen.

Es muß der Zukunft überlassen bleiben, hier terminologische Regelungen zu schaffen, wenn die Sachverhalte genügend klar liegen. Dann wird endlich jene ermüdende, geistreichelnde und doch öde Begriffsdialektik erlöschen, die mit Worten wie Kunst, Schönheit, Ästhetik herumspielt. Sie führt gewiß nicht weiter. Das Problem einer allgemeinen, kritisch-systematischen Kunstwissenschaft, einer wahren Philosophie der Kunst, welche die Gesamttatsache der Kunst in den Mittelpunkt rückt, kann nicht weiter übersehen oder verwischt werden. Nur so ist auch der lang entbehrte Anschluß an das Kunstleben und die geschichtlichen Kunstdisziplinen zu gewinnen, der als Erfolg jener Bemühungen bereits hier und da Wirklichkeit geworden ist. In der Eigengesetzlichkeit der künstlerischen Formung, da finden sich alle zusammen: der Künstler, der Kunstschriftsteller, der Kunsthistoriker, der Kunstphilosoph. Darum wird auch die Arbeit des einen die des anderen bereichern und befruchten; die traurige Isolierung der früheren Ästhetik wird zersprengt. Und noch eine andere Isolierung ist im Begriffe langsam sich aufzulösen. Die Kunstphilosophie, eine der jüngsten Töchter der Philosophie, mußte sich doch meist mit der kärglichen Rolle eines Stiefkindes begnügen. Das bekam weder ihr

Digitized by Google

gut, noch auch schließlich der Philosophie. Jene ward vernachlässigt, und die Philosophie achtete in ihren systematischen Konstruktionen in letzter Linie auf die Kunst; bisweilen ward sie nur zum Lückenbüßer; jedenfalls hatte sie sich bescheiden zu fügen. Wenn die allgemeine Kunstwissenschaft ihr ganzes Sein der Philosophie schuldet, so dankt sie ihr wieder dadurch, daß die Problematik der Kunstphilosophie nun nutzbar gemacht werden muß für die Philosophie selbst. Die heute aufblühende Kulturphilosophie zumal wird auf die Dauer die wertvolle Hilfe der Kunstphilosophie nicht entbehren können, die sie noch viel zu wenig in Anspruch nimmt. Manche wichtige Fragen könnten hier — meiner Meinung nach — entscheidende Anregung und Förderung erfahren. Mit diesem ganz weiten Ausblick — der Zeugnis ablegt für die Einheit der Philosophie — will ich meinen Vortrag beschließen. Er gab keine Antwort, sondern ein Problem. Aber dieses Problem erzeugt und ihm entwächst die allgemeine Kunstwissenschaft.

Digitized by Google

XI.

Ästhetische Sondernormen der Kunst.

Von

José Jordan de Urries y Azara.

Mit wenigen Ausnahmen anerkennen alle modernen Ästhetiker den normativen Charakter der Ästhetik. Man erinnert sich, wie Volkelt dem beschreibenden Teil seines Werkes einen prinzipiellen folgen läßt, worin er seine vier bekannten Normen aufstellt. Diese Normen haben andere auf eine geringere Zahl herabsetzen zu können geglaubt. Natürlich müssen solche ästhetische Normen einen zweifachen Charakter besitzen entsprechend dem zweifachen Gesichtspunkt des ästhetischen Zustandes und des ästhetischen Gegenstandes. Somit kommt jede Norm auf zweierlei Weise zur Auswirkung: nämlich subjektiv-psychologisch und objektiv-gegenständlich.

Kunst ist Schönheit. Mithin ist Kunstbetrachtung ästhetische Betrachtung und das Kunstwerk ein ästhetischer Gegenstand. Auch gelten für die Kunst die allgemeinen ästhetischen Normen sowohl in subjektiver, zuständlicher als in objektiver, gegenständlicher Richtung. Aber künstlerische Schönheit ist deshalb noch nicht gleichbedeutend mit Schönheit schlechthin; sondern die künstlerische Schönheit besitzt ihren besonderen Charakter. Sie enthält nämlich noch etwas anderes als nur diejenigen Momente, die jeder ästhetische Gegenstand irgendwelcher Art aufweist. Und Aufgabe der vorliegenden Abhandlung soll es nun sein, eben diese speziellen kunstästhetischen Momente herauszustellen.

Zum Zwecke der Eingrenzung dieses Problems ist es jedoch erforderlich, einige Vorbetrachtungen anzustellen. In erster Linie dürfen die hier gesuchten Normen der schönen Künste nicht rein praktischer Natur sein, so daß sie bloß auf die nützlichen Künste beschränkt blieben. Vielmehr müssen den praktischen Normen die allgemein-ästhetischen voranstehen, Normen also, die auf den Gebieten reiner Nützlichkeit überhaupt fehlen. Ferner können sich die gesuchten künstlerischen Normen in keiner Weise von bestimmten Stoffgebieten herleiten, auch wenn diese Stoffgebiete der natürlichen Schönheit unzugänglich sind und nur in der Kunst ihren Ausdruck zu finden vermögen. Man denke an ästhetische, soziale, religiöse Stoffe. Dies ist

Digitized by Google

auch die Ansicht, die Dessoir und Utitz vertreten. Da endlich jene Normen allgemeinen Charakter zeigen, so ist ihre Anwendbarkeit auf jedes künstlerische Erzeugnis Bedingung.

Eine zweite Erwägung ist jedoch von noch größerem Belang. Es handelt sich dabei um das wechselseitige Verhältnis unter den künstlerischen Normen. Denn hier, in der Kunst, ist das Problem anderer Art als im Ästhetischen gemeinhin. Die allgemeine Ästhetik nämlich kennt, wie schon erwähnt, nur den doppelten Gesichtspunkt der Betrachtung einerseits, des Gegenstandes anderseits. Für die Kunst aber kommt zu diesen beiden Gesichtspunkten noch ein dritter hinzu: der Schaffensprozeß. So ergeben sich für die kunstästhetischen Theorien drei Hauptpunkte: Das Kunstschaffen, das Kunstbetrachten und das Kunstwerk als Gegenstand. Demgemäß werden aber auch die Normen der Kunstästhetik einen dreifachen Charakter besitzen, nicht bloß einen doppelten, wie in der allgemeinen Ästhetik. Erstens werden sich diese Normen auf die Haltung des Betrachters beziehen; zum zweiten auf das Kunstwerk; zum dritten auf den Künstler.

Nach diesen Andeutungen nun zu der Frage, welcher Art die speziellen Normen der Kunst sind. Der einzige Begriff der Kunst, den ich vollständig annehmbar finde, ist von Plotin im Verfolg seiner philosophischen Ideen aufgestellt worden. Er lautet: die Kunst ist die Erzeugung von Schönheit durch den Menschen. Mithin »die beabsichtigte Hervorbringung des Schönen« wie es Lipps ausdrückte, zum Unterschied von der natürlich gewachsenen Hervorbringung. Oder mit Porena zu sprechen »die freiwillige und gewollte Herstellung von Schönheit«. Es ist hier nicht der Ort, die ganze Frage nach dem Wesen der Kunst aufzurollen. Es sei nur festgestellt, daß die übrigen Begriffe, die von den verschiedenen Denkern und Schulen verteidigt werden, entweder die Grenzen der Sache überschreiten oder Merkmale mit hineinnehmen, die sich nicht auf jede Kunst beziehen, d. h. zu weit oder zu eng sind. So sehen z. B. einige das Wesen der Kunst in der Nachahmung oder in der Illusion, während andere das Spiel oder den Seelenausdruck zum Leitbegriff machen. Ich meinerseits werde von der angedeuteten Definition ausgehen.

Da Kunst aus der Absicht entspringt, Schönheit zu schaffen, so kann die Haltung des künstlerischen Betrachters keine andere sein, als die ästhetische Haltung; und zwar getragen von der Gewißheit, daß das, was er vor sich hat, Menschenwerk ist. So denken fast sämtliche neuere Ästhetiker. Als Ausnahme ist Lipps anzuführen, dessen Anschauungen ich später zu widerlegen haben werde. Im allgemeinen wird von jedermann die einfache und zweifellose Tatsache anerkannt,

Digitized by Google

daß beim Anhören einer Symphonie oder beim Betrachten eines Gemäldes der Zuhörer oder Zuschauer mit aller Sicherheit davon überzeugt ist, daß das, was er hört oder sieht, ein dem Menschen zu verdankendes Erzeugnis ist, also kein Werk der Natur.

Aber diese Gewißheit soll dem Betrachter nicht in solcher Weise werden, daß sie ihn in jedem einzelnen Augenblick der Betrachtung verfolge, ohne Unterlaß. Denn allerdings weiß ich beim Besuche des Museums genau, daß ich mit der Absicht dorthin gehe, von Menschenhand geschaffene ästhetische Erzeugnisse zu sehen; beim Betreten eines Konzertsaales weiß ich, daß ich von Menschen kombinierte Töne zu hören bekommen werde. Aber wenn ich mich der Betrachtung der Gemälde, dem Genuß der musikalischen Rhythmik hingebe, so unterlasse ich alles bewußte Denken an jene Grundtatsache; ich unterlasse es mehr oder minder vollständig, je nach dem Grade der Aufmerksamkeit, die ich dem Werk selbst schenke. Das heißt: Damit jene Gewißheit in mir in ausdrücklicher Weise erscheine, ist es nötig, daß ich überlege, was ich tue. Aber gerade die Art, wie jene Überlegung dann in meinem Bewußtsein zum Vorschein kommt, deutet mir an, daß sie bei mir immer in potentieller Weise besteht, daß mich nie die Möglichkeit verläßt, sie anzustellen. Und die in Rede stehende Gewißheit sagt uns mit untrüglicher Deutlichkeit, daß das, was wir vor uns haben, nicht natürlich, daß es künstlich ist. Daß also die von uns bewunderte Schönheit nicht Naturschönheit sondern Kunstschönheit ist. Und daraus folgt, wenn es sich um nachahmende Kunst handelt, wie Malerei und Bildhauerei, daß wir, sofern wir das eigentlich Künstlerische suchen, von den natürlichen Schönheiten absehen müssen, die etwa dort wiedergegeben sein mögen. Wir müssen diejenigen Reize beiseite lassen, die uns zwar ästhetischen Eindruck machen, aber nicht der Kunst als solcher zu verdanken sind. Überdies müssen wir, wie beim Betrachten der natürlichen Schönheit auch, alle Gedankenverbindungen abschneiden, die gewisse mit der ästhetischen Haltung unvereinbare Wünsche hervorrufen würden. Mithin werden wir vor dem Kunstwerk gezwungen sein, von allem abzusehen, was darin nicht vom Menschen hervorgebrachte Schönheit ist. Volkelt weist in diesem Zusammenhange auf das Bestreben gewisser Künstler hin, so zu verfahren, daß bei ihren Erzeugnissen natürliche, also gegenständliche Schönheit keine Rolle spielt, und zwar zu dem Zwecke, ihre rein künstlerischen Wirkungen so besser zum Ausdruck zu bringen.

Man könnte nun glauben, daß wir mit der Bezeichnung »Artefakt«, die wir jedem künstlerischen Erzeugnis geben, bereits vom Gegenstand der Kunst aus eine besondere künstlerische Norm gefunden hätten. Dies trifft jedoch nicht zu. Denn diese Norm reicht von vorn-

Digitized by Google

herein nicht weit genug. Man spricht von Artefakt nämlich gemeinhin nur bei Gebilden der nachahmenden Kunst. Und es wird damit nur ausgesagt, daß das künstlerische Objekt Schein ist. Ein solches Prädikat aber fügt dem Kunstästhetischen nichts Neues hinzu, da doch alles Ästhetische bereits Schein ist und jede ästhetische Betrachtung Aufschwung zur idealen Welt des Scheins bedeutet. Man muß sich daran erinnern, daß eines der ästhetischen Grundprinzipien, subjektiv betrachtet, die Schwächung der Wirklichkeitsempfindung ist, wie eine der ästhetischen Normen objektiver Gattung darauf fußt, daß der ästhetische Gegenstand der Welt des Scheines angehört. Was folglich nach dieser Richtung in der Kunst vor sich geht, ist nichts Neues. Es bringt uns nur den Beweis dafür, daß die Kunst eine Steigerung des Ästhetischen im allgemeinen ist, wobei sich der allgemeine ästhetische Schein zum künstlerischen erhebt. Diesen Umstand erkannte bereits Plato, aber er bewertete ihn in entgegengesetztem Sinne, insofern er die nachahmende Kunst als zwei Grade von der wirklichen Kunst entfernt ansah. — Daß alles Schöne ideal und daß die Kunst Idealisierung sei, nicht etwa, wie diese früher aufgefaßt wurde, stofflich, sondern wegen ihrer vollständigeren Zugehörigkeit zur idealen Welt, das zeigt uns also nur den höheren ästhetischen Wert der Kunst dem natürlichen Schönen gegenüber. Sie entspricht eben vollkommener der allgemeinen ästhetischen Norm des Scheins und erleichtert durch vollkommenere Befreiung von der Wirklichkeit die ästhetische Schau. Aber es waltet dabei keine besondere künstlerische Norm, wie es diejenigen sein sollen, die wir suchen.

Dagegen ist nun vom subjektiven Standpunkt aus betrachtet und bezüglich der Haltung des Beschauers das, was die Kunst dem Schönen hinzufügt, die deutliche Gewißheit darüber, daß jene Schönheit Erzeugnis von Menschenhand ist. Und das bedeutet allerdings eine besondere Norm der Kunst: nämlich hinsichtlich der Haltung des Betrachters. Solcher Norm entspricht dann weiter vom Gesichtspunkt des künstlerischen Schaffens aus, daß der Künstler sich als menschliche Persönlichkeit betätigt habe. Und da das Wesen der menschlichen Natur die beiden unzertrennlichen Merkmale der Rationalität und der Freiheit enthält, so folgen vom Standpunkt des künstlerischen Schaffens aus die beiden weiteren Normen der Rationalität und der Freiheit. Die Rationalität ist Ausdruck des theoretischen, die Freiheit ist Ausdruck des praktischen Verhaltens. Wir wollen nun sehen, was beide des näheren bedeuten.

Vernunftgemäß handeln heißt, gemäß einem Ziele zu Werke gehen und die zu ihm führenden Mittel und Wege benutzen. In dieser Weise

Digitized by Google

geht der Künstler nun fraglos vor. Der Künstler handelt nicht aufs Geratewohl, sondern steckt sich ein bestimmtes Ziel: nämlich das, ein künstlerisches Werk anzubieten, das als solches bei dem Betrachter ästhetische Wirkungen hervorrufe. Neben diesem rein ästhetischen Ziel kann der Künstler noch andere, außerhalb liegende Zwecke verfolgen, die sich teils auf ihn selbst beziehen, teils auf das Publikum. Für sich selbst geht seine Absicht vielleicht auf Ehre oder Vorteil. Dem Beschauer dagegen will er etwa religiöse Gefühle vermitteln oder patriotische Empfindungen. Und im Zusammenhang mit seinen großen Gesamtzielen stehen nun noch die zahllosen Teilzwecke, die jenen Hauptabsichten dienen.

Daß der Künstler zielstrebig handelt, also Mittel und Wege benutzt, wissen wir alle. Deswegen übt er sich und fühlt er innere Befriedigung, sobald er das von ihm Erstrebte erreicht, während bei ihm das Gefühl des Bedauerns aufkommt, nicht zweckentsprechend gehandelt zu haben, sobald er erkannt hat, worauf sein Fehlschlag zurückzuführen ist. Beobachtet man z. B. einen Maler, so wird man wahrnehmen, wie er beim Aufzeichnen seiner Perspektive bestrebt ist, die Illusion des Raumes zu erzeugen; wie er beim Verteilen von Licht und Schatten dahin zielt, mit seinem Helldunkel den frappantesten Eindruck zu erreichen; wie er beim Zusammenstellen seiner Farben danach trachtet, eine wohlgefällige Kombination herauszuholen. Mit einem Worte, sein ganzes Verfahren ist darauf abgestellt, bei dem Betrachter seines Werkes in der einen oder anderen Weise ästhetische Wirkung hervorzurufen. Auf Grund der Ergebnisse übt er selbst Kritik und ändert sein Verfahren, sobald er merkt, daß sein Vorgehen ihm die erwünschten Wirkungen versagt. Um sich dieses gemeinsame Verhalten aller Künstler ganz zu verdeutlichen, muß man nur daran denken, daß es in jedem künstlerischen Berufe Regeln gibt, die mehr oder weniger bindend sind. Denn diese Regeln sind nichts als ein System von Mitteln, um die künstlerischen Ziele zu verwirklichen. Und auch die Anwendung dieser Regeln wird von der Vernunft beherrscht. Der gute Künstler benutzt die Kunstregeln eben sinngemäß. Wer dagegen anders handelt, gibt den Beweis, daß er nur routiniert ist.

Wenn wir die einzelnen Kunstausübungen verfolgen, so wird uns der rationale Zug im Kunstschaffen vollends klar zum Bewußtsein kommen. Für den Grundriß eines Gebäudes oder beim Entwurf eines Gartens untersucht der Architekt die Gestaltung des Bodens, um die günstigste Anlage herauszubringen. Wer eine Kamee schafft, benutzt sogar noch die Unvollkommenheiten der Steine, um Wirkungen zu erzielen, die ihm in anderer Weise nicht gelingen würden. Dank seiner Kenntnis des menschlichen Herzens staffelt der dramatische

Digitized by Google

Dichter das Interesse für seine Szenen, damit während der Aufführung des Werkes die Spannung des Publikums allmählich wachse, anstatt abzunehmen. Bei der Instrumentation seiner Partitur weist der Musiker diese oder jene Stelle dem einen oder anderen Instrument zu, das ihn wegen seiner Klangfarbe für bestimmte Gemütsbewegungen am ausdrucksvollsten deucht.

Allenthalben aber beherrscht der Künstler die Natur nur aus dem Grunde, weil er sich ihren unweigerlichen Gesetzen unterwirft. Er widerspricht ihr nicht, sondern er schlägt Vorteil aus dem, was ihm die Natur bietet. Und so verfahren, heißt, vernunftgemäß verfahren. Dagegen hieße es unvernünftig oder irrsinnig vorgehen, wollte man absichtlich gegen die Naturgesetze verstoßen. Deshalb aber kann die Theorie des Spiels als Erklärung der Kunst, wie sie von Schiller begründet und von den Positivisten übertrieben ausgebeutet worden ist, nur unter Vorbehalt zugelassen werden. Daß das freie Spiel unserer Geistesgaben bei der Kunst in Frage kommt, ist zwar richtig; wie es ebenfalls richtig ist, daß beide Begriffe, Spiel und Kunst, aus dem Rahmen der Wirklichkeit herausfallen. Doch langt diese Definition für die Kunst noch nicht zu. In ähnlicher Richtung weist Utitz der Funktionslust im Kunstgenuß eine beherrschende Stellung an. Aber beide Gefühlssphären, Funktionslust und Kunstgenuß, sind so wenig gleichbedeutend, wie es Spiel und Kunst sind: da die Kunst nämlich einen höheren Zweck in sich birgt und diesem gemäß verfährt. In allem Künstlerischen wird zu einem wichtigen Wert hingestrebt, abgesehen davon, daß in der Kunst auch eine Form festgelegt wird, in der sich die Gemütsbewegung objektiviert. Und in allen diesen Punkten wie in manchen anderen hier nicht zu erwähnenden, trennt sich die Kunst vom Spiel.

Nun herrscht bei den Laien bekanntlich die irrige Meinung vor, die Kunst sei bloß Frucht der Eingebung, und sie steige vom Himmel herunter. Diese Ansicht ist besonders von den Dichtern genährt worden, in erster Linie von jenen inspirierten Sängern, die seit Homers Tagen die Musen anriefen. (Μῆνιν ἄειδε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος. Homer, Ilias.) Aber auch Plato vertritt dieselbe Ansicht, wenn er in seinem Ion sagt, dem Dichter entreiße der göttliche Grimm eine eigentümliche Kraft, der er seine Gesänge verdanke. Dieser Standpunkt muß allerdings gerade bei Plato besonders wundernehmen angesichts der Art, mit der er die Künstler sonst als Nachahmer abtut. — Am häufigsten wird wohl der Inspirationscharakter von der Musik behauptet. Indessen was den Wert eines musikalischen Motivs betrifft, sei es nun seine Formenschönheit oder seine Ausdruckskraft, so steht doch wohl fest, daß dergleichen nicht erlernbar ist. Hochwertige Motive wird

Digitized by Google

nur der musikalisch Begabte schaffen. Und zu ihnen hilft keine Schule. Oder welche musikalische Lehrzeit hätte jener Neger hinter sich gehabt, dem Dworak das zweite Thema des ersten Satzes seiner Symphonie »Aus der neuen Welt« abgelauscht hat?

Aber bei der Behandlung dieses Problems gilt es, das richtig vermittelnde Verständnis zu finden. Daß der Künstler vernunftgemäß verfährt, bedeutet nämlich nicht etwa, die Überlegung allein bringe künstlerische Werke hervor. Sondern: die Überlegung schließt die Eingebung keineswegs aus. Und zwischen beiden stellt sich eine innige Verbindung her. »Die künstlerische Einbildungskraft«, sagt Ribot, »enthält den unbewußten Faktor«. »Am Kunstschaffen nehmen das Bewußte und das Unbewußte gleicherweise teil«, lehrt Volkelt. Und gerade in der Zusammenarbeit beider Faktoren erblicken wir das vernunftgemäße künstlerische Verfahren. Denn auch das Unbewußte arbeitet zweckvoll. Und die Eingebung ist zwar die Frucht des Unbewußten, keineswegs aber von etwas, was wir bloß Zufälligkeit nennen dürften. Denn die bewußte künstlerische Arbeit spornt die Einbildungskraft an, setzt das unbewußte Element in Bewegung und veranlaßt es zu schaffen: so daß also das Unbewußte dem Rufe des Bewußten folgt und dem von diesem gesteckten Ziele zustrebt. Diese Zusammenarbeit von Bewußtem und Unbewußtem beobachtet man sowohl bei den vorbereitenden Schritten des Schaffens als auch im ganzen Gestaltungsprozeß, wenngleich gewiß einige Etappen unmittelbarer als andere Erzeugnis der vorwiegenden Überlegung sind. »Die Tätigkeit der künstlerischen Phantasie«, sagt Volkelt, »erklärt sich nur aus der Annahme, daß die Kenntnis, das Bewußte des Künstlers, sein Unbewußtes, welches darunter schlummert, seinen Zwecken nutzbar macht«. Mit der ihm eigenen Tiefe setzt Volkelt dann weiter auseinander, wie die Verknüpfung aller schöpferischen Akte nicht eine unmittelbar folgerichtige kausale Verkettung ist, sondern daß sie einfach bereits durch die lebhafte Vergegenwärtigung der Objekte selbst bestimmt wird. Mit zahlreichen Beispielen belegt er diese seine, einem kläglichen Intellektualismus so entgegengesetzte Behauptung, während er zugleich die Teilnahme des Gefühlslebens am Schaffensprozeß zergliedert. Doch immer wieder hebt er die innere Folgerichtigkeit in allen Schaffensakten hervor und die Bedeutung des gebundenen Gedankens, aus dem wie aus einer Vorratskammer die augenscheinliche Logik jener Akte hervorquillt (die sogenannte künstlerische Wahrscheinlichkeit). Immerhin ergibt sich, daß das, was Frucht der Überlegung scheint, es dennoch nicht ist, sondern als eine solche der Erfahrung angesehen werden muß. Somit reift das Kunstwerk zwar nicht unmittelbar, aber doch mittelbar als Ergebnis der Vernunft, wobei die

Digitized by Google

Hilfsakte gar nicht berücksichtigt sind, an denen die Überlegung unmittelbar arbeitet.

Bei dieser Gelegenheit einige Worte über das wahre Wesen der künstlerischen Genialität. Das Genie, das die höchste Stufe der Kunstbegabung darstellt und sich einerseits durch den Umfang seiner Seelenkenntnis, anderseits durch die Leichtigkeit seines Könnens kennzeichnet, ist von manchen Denkern sehr schlecht verstanden worden. Es wurde sogar, wie etwa von Lombroso, als Kennzeichen der Entartung angesehen. Aber mit Recht behauptet Dessoir, solche Ansichten beruhten auf unzulänglichem Eindringen in seinen wirklichen Begriff. Denn nur oberflächlich betrachtet sei der Genius Bruder der geistigen Umnachtung, während er im Gegenteil anstatt der Entartung Fortentwicklung bedeute. »Die künstlerische Produktion,« bemerkt auch Müller-Freienfels, »setzt Arbeit voraus, und zwar eine mit der Krankheit unverträgliche Arbeit.« Sofern man den Genius für anormal hält, geschieht das eben aus dem Irrtum heraus, daß man einen sogenannten Normalmenschen voraussetzt, der in Wirklichkeit nirgends existiert, und weil sich ja auch das vom Normalmaß entfernt, was dieses Normalmaß überragt. — Wie aber der Künstler überhaupt, so ist unzweifelhaft dessen höchste Steigerung, das Genie zutiefst im Unbewußten verwurzelt. Ja, Utitz geht so weit, den Unterschied von Genie und Talent geradezu in der Vorherrschaft des Unbewußten beim Genie zu erblicken. Er ist der Meinung, beide Gaben vertrügen sich nur in mäßigen Grenzen miteinander. Nun haben wir aber bereits gesehen, wie zweckmäßig das Unbewußte beim künstlerischen Schaffen arbeitet. Und daraus folgt, daß der wirkliche Genius normal ist. So trägt er auch ein Wesen zur Schau, sehr verschieden von dem einiger Künstler, die sich im gewöhnlichen Leben wunderlich benehmen und der Meinung sind, von ihren ersten Schritten ab unumschränkte Ursprünglichkeit hervorkehren zu müssen. Gegenbeispiele gegenüber einer solchen Art sind Shakespeare wie Beethoven. Der eine lebte zurückgezogen in seinem Heim und stellte die Schriftstellerei ein, sobald er ein Vermögen erworben hatte. Der andere folgte bei seinen ersten Schöpfungen Schritt für Schritt den Fußtapfen Haydns.

Es ist nach alledem wohl zur Genüge davon die Rede gewesen, daß der Künstler vernunftgemäß verfährt, und daß die Vernunftmäßigkeit eine Norm des Kunstschaffens ist. Indessen: zeigt sich diese gleiche Vernunftmäßigkeit nicht auch als Zufall in der Natur? Ja mehr als das: spricht man denn nicht von Naturgesetzen, und deutet das Vorhandensein von Gesetzen nicht auf Vernunft? Dies alles ist zweifellos richtig. Die Anhänger einer gewissen Lehre zwar werden einwenden, jene Gesetze seien die unseres Geistes, und wir könnten ihre

Digitized by Google

Objektivität nicht verbürgen. Jedoch wird das Ergebnis für unsere Behauptung auch dann dasselbe bleiben. Wir werden eben anerkennen müssen, daß die Natur für uns jene Vernunftmäßigkeit tatsächlich besitzt. Indessen beachte man, daß wir bei dieser Beurteilung die Natur als ein Ganzes nehmen, also in diesem Falle Gott als höchsten Künstler ansehen. Und das würde doch schließlich nur die größte Ausweitung unseres Satzes bedeuten. Sobald wir aber nicht das ganze Werk der Schöpfung, davon wir doch immer nur ein Wissen besitzen, im Auge haben, sondern wenn wir allein den Ausschnitt, den wir betrachten können, in Erwägung ziehen, so läßt uns unsere Unkenntnis der Naturgesetze, von welchen der Mensch in den Wissenschaften nur stufenweise einige Geheimnisse lüftet, dort immer wieder das Unvernünftige sehen, das Gegenteil also vom menschengeschaffenen Kunstwerk.

Die zweite Norm, die sich für das künstlerische Schaffen ergibt, wenn man die Kunst als Menschenwerk im Auge hat, ist, wie bereits erwähnt, die Freiheit. Die Freiheit ist mit der Vernunftmäßigkeit eng verknüpft. Und zwar verhält sie sich zu unserem praktischen Tun, wie die Vernunftmäßigkeit zu unserem erkennenden. Ja die Freiheit ist eine Folgeerscheinung der Vernunftmäßigkeit. Denn wir sind frei, weil wir vernünftig sind. Die Abhängigkeit der Natur von den Gesetzen der Schöpfung bringt es mit sich, daß die Naturereignisse sich zwangsläufig entwickeln. Auf ein Vorhergehendes tritt notgedrungen etwas Nachfolgendes in die Erscheinung. Aber bei den vom menschlichen Geiste diktierten Handlungen verhält es sich ganz anders. Das müssen nicht nur alle einräumen, die, wie ich selber, von der Annahme weit entfernt sind, alles durch physikalische oder psychologische Notwendigkeit erklären zu können; sondern auch die Deterministen müssen zugestehen, daß das menschliche Handeln eine ungemeine Mannigfaltigkeit aufweist, die sehr verschieden ist von der gebundenen Gleichförmigkeit des Naturgeschehens. Auf dem Gebiete des Kunstschaffens aber ist die Norm der Freiheit noch leichter herauszufinden als die Norm der Vernunftbestimmtheit. Denn nun sind es einfach die Künstler selbst, die sich ihrer rühmen, während sie das Rationale im Kunstschaffen, wofern sie es überhaupt anerkennen, am liebsten verschweigen. Freilich wäre es den Künstlern erwünscht, wenn es sich dem Blick des Publikums entzöge, daß auch das vollkommenste Kunstwerk noch auf überlegte Arbeit zurückzuführen ist. Dagegen wäre gewiß kein Künstler mit der Behauptung einverstanden, daß alles Werk zwangsläufig entstehe. Rühmt doch der Künstler sich keines Vorzugs mit solcher Vorliebe wie seiner Freiheit. Sie liegt allen

Digitized by Google

Empörungen gegen das Herkömmliche zugrunde, und jeder Wechsel der Richtungen, jeder Wandel der Schulen vollzieht sich unter ihrer Flagge. Den Künstler beseelt der Wunsch, sich gegen das Aufgezwungene zu erheben, welchen Ursprungs es auch sei.

Dieser Zusammenhang zwischen Kunst und Freiheit ist ja auch innerlich begründet. Denn bereits seit Schiller kennt die Ästhetik jene Lehre, daß die Kunst den Menschen als Befreier gesandt ist. Das Ästhetische befriedigt unser Erlösungsbedürfnis unmittelbarer als das Moralische und die Wissenschaft. Moral und Wissenschaft sind nicht ohne beständigen Kampf gegen die Umwelt möglich. Auf dem Gebiet der Ästhetik dagegen vollzieht sich die angedeutete Erlösung oder Befreiung für uns ohne solchen Kampf, ja ohne alle Mühe. Und das beruht auf dem ideellen Charakter des Schönen, der seinerseits im ästhetischen Schein seine tiefere Begründung findet. Darin nämlich, daß es sich beim Ästhetischen nicht um Wirklichkeit handelt. Diesen Gedankengang bestätigt auch die tägliche Erfahrung. Denn die Kunst dient uns dazu, die Unannehmlichkeiten des täglichen Lebens auf eine Weile zu vergessen und uns Erholung zu schenken.

Künstlerische Freiheit heißt aber noch mehr, heißt vor allen Dingen: »Autonomie der Kunst«. Das bedeutet, daß der Künstler auf dem Gebiete der Kunst sein eigener Herr ist, unterworfen ausschließlich den selbsteigenen Gesetzen seiner Kunst, aber nicht denen irgend eines anderen Gebietes, wie etwa den moralischen Forderungen. So ist es auch keinesfalls seine Aufgabe, für diese oder jene Lehre Stimmung zu machen oder wissenschaftliche Erkenntnisse zu erläutern. Die Kunst ist nicht ein Förderungsmittel der Moral in der Weise wie Proudhon oder Diderot es haben wollten. Die Kunst ist kein Propagandamittel und der Künstler ist kein Propagandist. Die Selbstgesetzlichkeit der Kunst, von der hier die Rede ist, deckt sich jedoch auch nicht mit einer vermeintlichen schrankenlosen Unabhängigkeit der Kunst. Vielmehr übersehen wir nicht, daß, sobald die Kunst auf das reale Leben einwirkt, sie damit auch in das Reich der sittlichen Werte eintritt; und da der Künstler wirklichkeitsprägende Wirkungen übt, so findet er sich dem moralischen Gesetz unterworfen, und es gibt keinen Paragraphen, der ihn von seinen Pflichten als Mensch befreit. Kurz: der Künstler soll Moral besitzen, um als Mensch gut zu sein, obwohl er nicht moralisch zu sein braucht, um als Künstler gut zu sein. Die Kunst braucht nicht moralisch zu sein, obwohl sie es sein soll.

Im engeren Sinne sammelt sich jedoch die künstlerische Freiheit auf das Feld des künstlerischen Schaffens und auf die Tatsache, daß der Künstler imstande ist, sich des einen oder anderen künstlerischen Mittels zu seinen Zwecken wahlweise zu bedienen. Unter diesem

Digitized by Google

Gesichtspunkte aber wäre zu prüfen, welche Einbuße die künstlerische Freiheit durch den Charakter des Auftrags erfährt, den notgedrungen ein großer Teil der ihm zufallenden Arbeiten tragen wird. Zu berücksichtigen sind hier etwa die Vorschriften, die dem Schaffenden vom Auftraggeber in bezug auf Inhalt und Material gemacht werden. Sie bedeuten lediglich einen Anhaltspunkt, den sonst der Künstler selbst zu finden hat, da er sich ja ohnehin auf ein Motiv festlegen und irgend ein Material verwenden muß. So werden, sei es nun aus eigener Wahl oder auf fremdes Geheiß, seine Darstellungen schließlich auf einen bestimmten Stoffkreis und ein bestimmtes Material entfallen. Wenn deshalb die Vorschrift des Auftraggebers die Freiheit des Schaffenden nicht dermaßen beeinträchtigt, daß ihm die Möglichkeiten des Wählens nach künstlerischen Gesichtspunkten unterbunden werden, so wird das bestellte Werk einen nicht minder freien Charakter tragen, wie ein Werk, das der Künstler ganz aus eigenem Antrieb schafft. Werden indessen beim Auftrag die berechtigten Grenzen überschritten, und zwar in der Weise, daß dem Künstler nicht nur das Motiv vorgegeben wird, sondern auch die Methode der Ausführung, so verliert er zum mindesten teilweise seine Freiheit, da das Feld seiner Wahl durch die Grenzpfähle des Vorgeschriebenen im Umfang beschnitten wird. In seinem berühmten kleinen Buche »Das Formproblem in der Kunst« lehnt Hildebrand sich mit Recht gegen jene Ausschüsse auf, die zur Errichtung von Denkmälern gebildet werden, denn sie stellen den Künstler nicht nur vor die Aufgabe, diese oder jene Persönlichkeit zu verewigen, diese oder jene Tat durch ein Standbild im Gedächtnis der Nachwelt lebendig zu erhalten, sondern sie geben dem Schaffenden etwa an die Hand, eine Gruppe oder ein Relief auszugestalten. Sie vergegenwärtigen sich dabei aber nicht, daß der Künstler doch selbst sehen muß, welche von diesen plastischen Möglichkeiten seinem Zwecke am besten entspricht. Denn gerade in deren zweckmäßiger Wahl kann er seine künstlerischen Einsichten am besten zur Geltung bringen.

Abgesehen von den genannten, durchaus zu verurteilenden Einmischungen dagegen kann nun ein Auftrag, der ein bestimmtes Motiv oder Material vorschreibt, einem guten Künstler kein Hindernis bedeuten. »Wird ein Motiv vorgegeben«, sagt mit vollem Recht Broder Christiansen, »so hat der Künstler das ihm gestellte allgemeine Thema in ein ästhetisches zu verwandeln. Und dabei leuchtet seine Freiheit am unverkennbarsten auf.« Christiansen führt ins Treffen, was Lionardo aus seinem Auftrag »Das Abendmahl« gemacht hat. Aber man sieht das gleiche in jedem anderen Falle. Man denke nur an Raffaels »Brand des Borgo«. Was von ihm verlangt wurde, war, daß er jenen Augenblick zur Darstellung bringen sollte, wo auf das Kreuzeszeichen

Digitized by Google

des Papstes hin die Feuersbrust in Roms Straßen erlosch. Dieser Stoff aber konnte auf ganz verschiedene Arten behandelt werden. Und mit Aufwendung seines ganzen technischen Könnens, mit Gebrauch vollständiger künstlerischer Freiheit bearbeitete Raffaels Genius das Thema im höchsten Sinne malerisch und ganz verschieden davon, wie ein Dichter, aber auch wie ein Durchschnittsmaler sich dazu gestellt haben würde. — Ebenso gestattet eine bestimmte Anweisung bezüglich des Materials dem Künstler im allgemeinen dieselbe Freiheit, wie ein fest gegebener Vorwurf, da der Künstler dann eine Formgebung erdenken kann, bei der gerade das gewünschte Material seine eigentümlichen Vorzüge entfaltet.

Wir gehen nun weiter. Wir lassen die Normen des Schaffens beiseite und suchen die ihnen entsprechenden Gesetze im Kunstwerk selbst auf. Der Norm der Rationalität auf jenem Gebiete entspricht auf diesem die Norm der Ordnung.

Man vergleiche einen Garten mit einem Stück freier Natur. Dort wird man eine Ordnung beobachten, hier nicht. Im Garten ist eine regelrechte Gliederung seiner verschiedenen Bestandteile ersichtlich, seiner Gänge, seiner einzelnen Beete und Pflanzen. In der freien Natur herrscht dagegen der Zufall. Der Garten offenbart die Hand des Menschen, der freien Landschaft fehlt sie. Man vergleiche einen Berg, etwa den Montserrat, mit einer großen Domkirche, und man wird ganz das Gleiche beobachten. Beim Berge erheben sich die Steinmassen ungeordnet übereinander, an einer Stelle wachsen sie um ein Weniges, an der anderen um ein Vieles. Und die so entstehenden Formen ermangeln durchaus jeder Regelmäßigkeit. Bei der Domkirche dagegen trägt jeder Stein seine Regel in sich, und das Ganze verkörpert eine vollkommene Ordnung, die dem Betrachter den Erweis bringt, daß er einem Ergebnis intelligenter menschlicher Tätigkeit gegenübersteht. Der Gegensatz zwischen Kunstwerk und Naturerzeugnis kommt uns selbst dann noch zum Bewußtsein, wenn wir eine Naturschöpfung wie die berühmte Schlucht von Mascun in der spanischen Provinz Huesca in Betracht ziehen (die leider von den Ausländern mehr gekannt und beachtet wird, als von den Spaniern selbst). Dort zeigen sich allerdings bis zu einem gewissen Grade regelmäßige Formen, die uns dann dermaßen überraschen, daß wir solcherlei Formationen den Namen Kathedrale oder Burg beilegen; kurz, wir behandeln sie geradezu als Architekturen, wenn auch von der Natur geschaffene. Das Gegenstück haben wir im alten wie im modernen Barock. Hier können wir bei vielen Kunstwerken eine gewisse Übereinstimmung mit den Naturgebilden feststellen, was vom architektonischen Gesichtspunkt aus zu tadeln ist.

Digitized by Google

Denn es verschwinden unter der Fülle des Dekorativen die gliedernden Ordnungen, so daß das Kunstwerk einen zerrissenen, unübersichtlichen, mit einem Worte einen unkünstlerischen Eindruck hinterläßt.

Auf musikalischem Gebiete ist ein Vergleich lehrreich, den wir zwischen einer kunstgemäßen musikalischen Tonfolge und dem Gesang eines Vogels anstellen können. Denn selbst wenn wir den Nachtigallenschlag in Parallele ziehen, so zeigt sich doch, daß dieser ähnlicher Ordnung und Gliederung entbehrt, wie der menschliche Kunstgesang sie hat; wobei noch gar nicht an den Gradunterschied in der Mannigfaltigkeit beider Tonwelten gedacht ist. Wenn wir ferner auf der einen Seite ein polyphones Musikstück in Betracht ziehen und auf der anderen das Konzert der Singvögel, begleitet vielleicht von säuselndem Winde, vom Wipfel- und Wasserrauschen, so mag uns ein solches Bild wohl in hohem Grade poetisch anmuten. Einräumen müssen wir dennoch, daß darin ein Aufbau nicht herrscht, wie wir ihn im Musikstück antreffen. So läßt sich ohne Übertreibung sagen, daß die Naturerscheinungen, die auf das Gehör einwirken, der Ordnung ebenso, ja mehr entbehren, als diejenigen, die den Gesichtssinn treffen. Es dehnt sich zwischen der Natur und der Kunst ein unüberbrückbarer Abgrund, ähnlich jenem, der zwischen Ton und Geräusch, Regelmäßigkeit und Regellosigkeit, Geordnetem und Ungeordnetem obwaltet. In allem, was uns die Natur bietet, herrscht der Zufall. Was wir dagegen in der Kunst antreffen, das ist Ausdruck beseelter und Ordnung stiftender Erkenntnis. Unsere Gewohnheit, diese beiden Dinge, Ordnung und Mensch, in Zusammenhang zu setzen, ist derart nötigend, daß uns beim Betreten eines Hauses, in welchem die Möbel durcheinander geworfen sind, die Ordnung demnach fehlt, sofort die Vermutung aufkommt, das Haus sei unbewohnt, denn wir können ein Leben ohne Ordnung schlechterdings nicht vorstellen. Ordnung und menschliches Leben sind für uns unzertrennlich.

Als wir von der Vernunftmäßigkeit als Norm des künstlerischen Schaffens handelten, haben wir auch darüber gesprochen, was in der Natur davon zutage tritt. Wir fanden die Vernunftmäßigkeit nur im Ganzen der Natur und vergegenwärtigen uns Gott, den Schöpfer, deshalb als höchsten Künstler. Damit daß die Ordnung in der Natur jedoch nur im Zusammenhange liegt, erklärt sich auch die Unordnung, die wir wahrnehmen, sofern wir bloß die Teile dieses Ganzen betrachten. Und betrachten können wir streng genommen die Natur überhaupt nur ausschnittweise, denn sie als Gesamtheit aufzufassen, ist uns lediglich im Denken vergönnt. Die Ordnung der Natur ist also für uns keine anschauliche, mithin auch keine ästhetische. Wir dürfen tatsächlich den Satz aufrecht erhalten, daß die Ordnung als solche

Digitized by Google

nicht eine ästhetische Norm der Natur, sondern daß sie geradezu eine spezielle ästhetische Norm der Kunst ist.

Hier könnte freilich der Einwand erhoben werden, daß man allerdings in kleinsten Teilen der Natur nun doch wieder der Ordnung begegnet, und zwar einer wirklichen, streng regelmäßigen Ordnung. Man braucht nur an eine Blume zu denken, etwa an eine Georgine. Allein der Schein trügt. Denn wenn die Blume, dieser winzigste Teil der Natur, sich uns im Schimmer solcher Regelmäßigkeit darbietet, ist sie schon nicht mehr Natur, sondern sie ist nur noch eine Verstümmelung der Natur, und der Menschenhand zu verdanken, die sie abgeschnitten hat. Was uns die Natur bietet, ist dagegen die Pflanze, von der die Blume herrührt. Und die Pflanze als solche besitzt eine analoge Regelmäßigkeit nicht, wie sie die einzelne Blume aufzeigt. Die Blume aber ist kein natürliches Ding, sondern nur Bestandteil eines natürlichen Dinges, von diesem losgelöst, und somit gleichsam ein künstlerisches Erzeugnis der Natur. Dieses Ergebnis ist auch für das Kommende festzuhalten, wenn im Fortgang der Untersuchung zu zeigen sein wird, daß das Künstlerische der Natur das einzige Geordnete in ihr ist, und das Natürliche in der Kunst wiederum das Einzige ist, was uns dort als ordnungslos begegnet. — Die mystische Vorstellung vom Chaos kann dazu dienen, uns diesen ganzen Gedankengang sinnfällig zu machen. Die Natur vor der Evolution, bevor sie fruchtbar wurde, stellen wir uns als völliges Chaos vor: »ohne Ordnung, ohne Regelmäßigkeit«! Erst allmählich ergibt sich bei ihr die Ordnung. Aber auch dann zeigt sich diese Ordnung nur im Ganzen der Natur, und somit handelt es sich um eine Ordnung, die sich unserer sinnfälligen Wahrnehmung entzieht. Wir erschließen sie nur auf dem Wege des Nachdenkens. Dazu ist nun noch zu sagen, daß es sich dabei um eine Ordnung handelt, die an den Gegenständen selbst wenig bemerkbar wird (ausgenommen an den höheren, den organischen Wesen, wo diese Ordnung jedoch auch keinen ästhetischen Vorrang einschließt, wie noch zu zeigen sein wird). Jene Ordnung ist vielmehr gleichsam ein methodisches Verfahren der Natur. Und sie wird deutlich lediglich bei der Umwandlung von Natur in Kunst (siehe den Fall der Georgine) und dort, wo die Natur ausnahmsweise Objekte erzeugt, mit denen sie sich in gewissem Grade den Kunstformen annähert. (Man denke an die Schlucht von Mascun.)

Als wir feststellten, daß im Kunstwerk Ordnung herrscht, haben wir mit Bewußtsein von den Werken der nachahmenden Kunst geschwiegen und alle Beispiele aus der Reihe der formalen Künste gewählt. Aber für diese wie für jene Kunstbezirke gilt nichtsdestoweniger

Digitized by Google

dasselbe Gesetz. Freilich kann bei den nachbildenden Künsten die in Rede stehende künstlerische Ordnung sich nicht auch auf den Gegenstand der Darstellung ausdehnen, da das Gegenständliche ja der Natur zugehört, die jener Ordnung entbehrt. Somit herrscht die künstlerische Ordnung beim nachahmenden Kunstwerk allerdings nur hinsichtlich der Darstellungsmittel. In diesem Sinne aber bemerkt man auf jedem guten Landschaftsbild, mag das Gegenständliche daran noch so ungeordnet sein, eine wohl abgewogene Anordnung aller Farben, überhaupt aller eigentlich künstlerischen Elemente. Zur Gegenprobe stelle man sich ein Bild vor, das aus ordnungs- und harmonielos hingekleckten Farben besteht. Dieses Bild müßte auf ein Haar einer Palette gleichen oder jenem Zufallserzeugnis, das ein Esel vom Montmartre mit seinem Schweif hervorbrachte und das einige Kritiker tatsächlich für ein Erzeugnis der Kunst ausgegeben haben sollen.

Es ist also hinsichtlich der Ordnung ein Unterschied zu machen zwischen den subjektiven Künsten, die auf Stimmung ausgehen und den objektiven Künsten, die Gegenständliches darstellen. Ich möchte für diese Unterscheidung die Bezeichnung »Kunst-Künste« und »Natur-Künste« in Anwendung bringen. Bei den Kunst-Künsten, an denen alles Kunst ist, herrscht die Ordnung durchgreifend: man denke an Architektur, Ornamente, Kleinkunst und Musik. Dagegen ist bei den Naturkünsten, denen die Darstellung der Außenwelt zufällt, die Ordnung zwar im Künstlerischen enthalten, jedoch selbstverständlich nicht im Gegenstand, und zwar gerade, weil das Gegenständliche, weil die Natur als solche diese Ordnung nicht aufweist. Man denke an Malerei und Bildhauerei. Auch hieraus ergibt sich wiederum, daß die Ordnung eine Norm der Kunst und zwar einzig und allein der Kunst ist. Was die Poesie betrifft, so gehören ihre vorwiegend nachahmenden Arten zu den Naturkünsten. Bei ihnen besteht die Ordnung in der Staffelung der künstlerischen Bestandteile, aber der Gegenstand an sich verlangt sie nicht. So wird zwar die Exposition der Fabel im Hinblick auf das Interesse des Lesers an der weiteren Entwicklung geordnet; und Ordnung, nämlich wohl geordnete Disposition enthalten auch die Gesänge, Akte, Szenen einer dramatischen Dichtung. Dagegen kann der Konflikt selbst Charaktere zur Darstellung bringen, die aller harmonischen Ordnung widerstreiten, sowohl im Tragischen wie im Komischen: der Konflikt wird nämlich dem Leben entnommen. Die Lyrik dagegen insoweit sie subjektive Kunst, Kunst-Kunst ist und nicht auf Nachbildung beruht, weist strenge Ordnung auf, und dies trotz aller »schönen Unordnung«, die man ihr nachsagt. Diese »Unordnung« bezieht sich nämlich nur darauf, daß der Lyrik die außerästhetische Zielstrebigkeit sowie eine folgerichtige Handlung fehlt. Mit dem

Digitized by Google

Ausdruck Unordnung soll also nur gesagt werden, daß die Lyrik ein Gestaltungsgesetz vom Inhaltlichen her nicht besitzt, weil sie seiner nicht benötigt. Dagegen herrscht die Ordnung sowohl in der Abstufung des Gefühlsausdrucks als auch im Formalen der Komposition. Die bloße Bekundung eines Affekts ist noch lange keine lyrische Poesie.

Um diesen ganzen Gedankengang recht zu verstehen, wolle man sich des ferneren vergegenwärtigen, daß es eine der wichtigsten Aufgaben der Kunst ist, die richtige Vorstellung und Kenntnis von der Natur jedermann zugänglich zu machen. Die beiden bekannten Werke von Hildebrand und Cornelius sind eigentlich zu keinem anderen Zwecke geschrieben, als um den Erweis für diese Forderung zu erbringen, die auch in folgenden Erwägungen ihre Stütze findet. Vor der Natur verfügen wir über Mittel, uns zu orientieren, deren wir bei der künstlerischen Betrachtung entbehren. Die Kunst richtet sich nämlich nur an je einen einzigen Sinn. Und darum konzentriert sich in diesem, was sich innerhalb der Natur an verschiedene Sinne richtet. Daraus geht weiter hervor, daß beispielsweise die Künste für das Auge, wie Cornelius die zeichnenden Künste nennt, in erster Linie das klare Gesichtsbild der Objekte ermöglichen oder ermöglichen sollen; ebenso finden wir Hildebrand vor allem darum bemüht, uns zur Erleichterung des Sehens selbst zu führen. Es ist aber klar, daß gerade auf dieses Ziel hin der Künstler seine Kunstmittel zuvörderst ordnen muß. Des weiteren strebt die imitative Kunst dahin, in uns eine der Betrachtung des Natürlichen entsprechende Wirkung hervorzurufen, ja nicht nur diese Wirkung, sondern geradezu einen gegenüber dem bloß naturbedingten weit gesteigerten und überdies unfehlbar sich einstellenden Eindruck. Der Künstler, der ein Stück Natur als Motiv herausgreift, wünscht nicht bloß diese Natur, sondern zugleich alles, was er mit Künstleraugen an ihr erblickt, durch sein Werk auf die Beschauer zu übertragen: sie sollen alle seiner Art des Sehens teilhaftig werden, während die große Mehrzahl von ihnen vor dem Naturgegenstand selbst alle jene Nuancen nicht gewahrt, die er ihnen zeigt. Zu diesem Zwecke muß er seine Akzente verteilen. Er muß die wesentlichen Züge besonders hervorheben, damit sie in seinem Werke allen denjenigen vor Augen treten, die sie in der Natur zu sehen nicht imstande sind. Das aber heißt, er muß komponieren. Mögen einzelne Ästhetiker auch noch so viel gegen die Komposition einwenden, sie wird für die Kunst doch stets unerläßlich bleiben, da sie ja im Grunde nur auf jene Akzentuierung hinausläuft, die das, was im Kunstwerk gezeigt werden soll, nun auch wirklich allenthalben wahrnehmbar machen will.

Ist aber die Komposition ihrem Wesen nach etwas anderes als

Digitized by Google

ein Ausdruck der Ordnung? Komponieren, das bedeutet ja lediglich: Ordnung schaffen. Im Verfahren der Komposition ordnet der Maler Linien, Farben, Massen, Licht, Perspektive und sucht sie möglichst eindrucksvoll zugunsten der dargestellten Gegenstände zu gestalten. Von diesen Gegenständen aber stellt er die einen frontal, die anderen seitlich, alle jedoch gemäß ihrer stärksten formalen, inhaltlichen und charakterisierenden Wirkung. Er stuft auch das Hell-Dunkel ab und schafft das von einem Punkte her einfallende Licht, das an bestimmten Stellen entsprechende Schatten, sowie Reflexe wirft. Und dies alles geschieht nach Maßgabe oberster Zwecke. So legt er das Bild auch in bestimmten Farben an, er gleicht die Valeurs gegen einander aus und verbreitet über das Ganze einen einheitlichen Grundton. Das Ergebnis aller seiner Bemühungen ist am Ende die Schönheit des Kunstwerks, die somit auf die Komposition als auf ihre Ursache zurückgeht: eine Ursache, die ihrerseits in der Ordnung ihre tiefere Ursache findet. Mithin ist und bleibt die Ordnung die eigentliche ästhetische Norm des Kunstschaffens. Man darf eben nie vergessen, daß die Kunstschönheit etwas durch die Kunst hervorgerufenes ist und sich keineswegs deckt mit der Naturschönheit des dargestellten Gegenstandes. Die Zeiten sind vorbei, in denen man die Aufgabe der nachahmenden Künste darin sah, die Wirklichkeit mehr oder weniger zu idealisieren, also doch schließlich auf die Naturschönheit zurückzugreifen. Auch können wir nicht mehr so denken, wie in der Renaissance, als die größten Künstler ihr Augenmerk darauf richteten, in ihren Werken Naturschönheit festzuhalten, ohne sich darüber klar zu sein, daß, was sie schließlich boten, doch weit eher von ihnen selbst geschaffene Schönheit war. Michelangelo zog z. B. das Nackte vor aus dem überaus bezeichnenden Grunde, weil der menschliche Fuß schöner sei als der ihn bekleidende Schuh. Wenn aber wirklich die Schönheit des Gemäldes nichts anderes wäre als die Schönheit des im Bilde dargestellten Gegenstandes, so müßte man die Konsequenz ziehen, Werke wie die des Conde-Dugue, des großen spanischen Malers, aus dem Kreise der künstlerischen Leistungen ganz auszuschließen und sich nur noch der Darstellung schöner Frauen zu widmen. Doch es war ja schon davon die Rede, daß gerade unter den Künstlern selbst nicht wenige vor solchen stofflich schönen Motiven geradezu die Flucht ergreifen.

Am meisten wird das Natürlich-Schöne begreiflicherweise von der naturalistischen Schule verabscheut, da sie ja danach trachtet, das Natürlich-Häßliche einzubürgern. Und zwar als Reaktion gegen jene Schönmalerei, für die das Schöne der einzige Darstellungsgegenstand war. Allein auch der Naturalismus sündigt mit seinen Forderungen, denn

Digitized by Google

er vergißt, daß die Ordnung, um die es sich in aller Kunst handelt, eine künstlerische Norm ist und überhaupt kein Naturprinzip. Gegen die Norm der Ordnung aber verstößt der Naturalismus mit dem Augenblick, wo er die unmittelbare Kopie der Natur und die Abschaffung der Komposition auf seine Fahne schreibt. Alles, was für die Komposition zu sagen war, es richtet sich zugleich gegen den Naturalismus. Überdies spricht gegen ihn, daß er niemals ein Erklärungsprinzip der ganzen Kunst abgeben kann und nicht einmal in den tiefsten Sinn der nachahmenden Künste hineinzuführen vermag. — Ganz ebenso wie der Naturalismus widerstreitet aber auch die sogenannte modernistische (expressionistische) Richtung der Norm der Ordnung, was sich am klarsten bei der Kleinkunst und den dekorativen Künsten zeigt. Die dort verwandten unregelmäßigen Oberflächen und Linien, der gewollte Mangel an Ebenmaß im Ganzen, das Mißverhältnis zwischen den einzelnen Teilen, z. B. zwischen den Trägern und der Last bei Möbeln, alles dieses widerstreitet der Ordnung, mithin dem Prinzip der Kunst. Und gerade hier, wo es sich nicht nur um Kunst-Kunst handelt, sondern zugleich um Künste der Zweckhaftigkeit, müßte doch die Ordnung doppelt durchgreifen, weil die Zweckhaftigkeit schon aus sich heraus ihrer dringend bedarf. Weit anstoßerregender wirkt der Modernismus (Expressionismus) jedoch noch, sobald er einen Vorstoß in das Gebiet der großen Künste, wie der Architektur, unternimmt, und uns beispielsweise mit schiefen Säulen beglückt. Ich weiß nicht, ob dies etwa aus Unkenntnis der klassischen Kunstgeschichte geschieht. Auch dort kommen nämlich Schiefstellungen vor. Aber sie hatten damals im Gegenteil gerade den Zweck, dasjenige, was nicht genau senkrecht hingestellt wurde, eben hierdurch erst recht senkrecht wirken zu lassen. Vielleicht ist der Expressionismus aber auch auf die Begierde zurückzuführen, alles Bisherige umzukehren. Man denke daran, wie früher schon die Regelmäßigkeit der architektonischen Formen den Gemälden ein Kompositionsgesetz aufzwang, da ja die Malerei als Dekoration regelmäßiger architektonischer Flächen und sozusagen als Nachfolgerin der Mosaikkunst zur Welt kam. Diese Regelmäßigkeit tragen alle Primitiven zur Schau, und erst Raffael schuf hier Wandel, aber doch nur, indem er die streng gebundene Regel durch ein aufs feinste ausbalanciertes Gleichgewichtssystem ersetzte.

Man könnte dies alles nun zugeben und trotzdem einwenden: die Regelmäßigkeit, die unzweifelhaft in der Kunst bestehe, fände sich doch nicht nur in der Kunst. Mithin sei sie nicht eine besondere Kunstnorm, sondern ganz allgemein ein Merkmal des Schönen. Diese

Digitized by Google

Ansicht vom Regelmäßigkeitscharakter alles Schönen ist schon sehr alt. Plato vertrat sie bereits (μετριότης και συμμέτρια κάλλος, Philebus), und Aristoteles formuliert sie besonders treffend bei einer gelegentlichen Bestimmung der Schönheit als »Ordnung vereint mit Größe« (τὸ γαρ καλὸν ἐν μεγέθει καῖ τάξει, Poetik VII). Alle späteren Autoren haben dann die gleiche Ansicht mehr oder weniger weitgehend übernommen, und zwar schon seit den Tagen der Scholastiker, welche die Definition des Aristoteles weiter ausbildeten, bis auf Fechner herab. Seit Fechner wurde es sogar geradezu eines der Lieblingsthemata der Experimentalästhetik, mittels des Verfahrens, auf dem sein System beruhte (und über das sich bereits Schasler in so witziger Art ausgelassen hat), die geringere oder größere Wohlgefälligkeit der Symmetrie, der Proportion usw. nachzuweisen. Aber obwohl die Lehre von der Regelmäßigkeit als konstitutivem Merkmal aller Schönheit so viele und bedeutende Vertreter gefunden hat, können wir ihr doch nicht folgen. Wir wissen ja, daß die Ordnung uns bei den Naturgegenständen gar nicht begegnet, ja nicht einmal bei dem, was innerhalb des Kunstwerks selbst noch Natur ist, nämlich bei den Motiven, die im Kunstwerk zur Darstellung gelangen. Denn die Ordnung ist eben keine allgemeinästhetische Norm. Mit Recht verwehrt denn auch Volkelt der »Ordnung« den Zutritt zum Gebiet der allgemeinen Ästhetik, wie er sie sogar bis zu einem gewissen Grade als den ästhetischen Anforderungen entgegengesetzt empfindet, in dem Falle nämlich, daß sie zur Verarmung wird. Und so läßt er sie auch nicht einmal als Norm für das künstlerische Schaffen gelten. In einem Werke, mit dessen Gesamtinhalt ich mich, nebenbei bemerkt, in keiner Weise einverstanden erkläre, deutet dagegen einer meiner Kollegen scharfsinnig an, daß alle diejenigen irren, welche die Ordnung oder eine ihr verwandte Eigenschaft formaler Natur als Merkmal für alles Schöne schlechthin aufstellen. Denn der Begriff des Schönen fällt auf diese Weise entweder zu eng aus und enthält nicht alle schönen Dinge, oder er wird zu weit und erstreckt sich auch auf das Außerästhetische. Unter den zeitgenössischen Forschern sind ferner Lalo und Schultz mit ihren entgegengesetzten Meinungen zu nennen. Der erste hält die Naturschönheit für außerästhetisch. Denn, so sagt er, wenn in der Natur alles Gesetzmäßige als schön zu gelten habe, so besitze nichts darin mehr ästhetischen Vorzugswert. Und er glaubt, in der Kunst die einzige Schönheit von Wert zu finden. Dann aber biegt er in seine Lieblingsidee ab, derzufolge der einzige Wert der Kunst von der organisierten Gesamtheit her entsteht, und er sieht eine soziologische Ästhetik als die einzig mögliche an (eine Meinung, die auf ebenso schwachen Füßen steht, wie auch seine Behauptung, die Ästhetik müsse

Digitized by Google

die Kritik und die Kunstgeschichte zur Grundlage nehmen, während doch umgekehrt die Kritik und Kunstgeschichte auf der Ästhetik ruhen). Indem er ausführt, daß jene vermeintliche soziologische Ästhetik bisher noch nicht geschrieben worden ist, behauptet er zugleich, daß die Ästhetik bisher immer nur vom Natürlich-Schönen hergeleitet worden sei. Der zweite von unseren Autoren, Schultz, bejaht gleichfalls, daß die Natur immer schön ist. Aber er versichert, die Schönheit der Natur habe gar nichts mit den Farben und Formen zu schaffen, sondern liege lediglich auf dem Gebiete der Einfühlung.

Nun finde ich in der Tat bestätigt, daß wir vor den Naturschönheiten noch nicht ohne weiteres in Verzückung geraten und daß die Natur Farbenkombinationen aufweist, die ein guter Dekorateur ablehnen würde. Ich beobachte ferner, daß die Farbengesetze, an die sich der Dekorateur hält, die einzigen sind, die wir kennen. Also bin ich der Meinung, daß Schultz und nicht Lalo recht hat, und daß in Wahrheit bis zum heutigen Tage immer nur vom Künstlerischen, nicht von der Natur her Ästhetik gemacht worden ist, ob man nun von den Formen oder Farben ausging. Ja, ich füge hinzu, daß auch bloß diese künstlerisch begründete Ästhetik getrieben werden sollte, weil alle formalen Kennzeichen, die wir im Prinzip der Ordnung zusammenfassen, allein dem Kunstwerk als solchem eigen sind. Bei dieser Sachlage wird es begreiflich, daß die ästhetischen Studien sich erst im Anschluß an die Entwicklung der Kunst vollzogen haben. Kennzeichnend hierfür ist schon, daß Aristoteles die zuvor erwähnte Begriffsbestimmung des Schönen bei der Behandlung der Tragödie gibt, die doch eine Kunstgattung ist. So lange der Mensch keine Kunst besaß, achtete er eben überhaupt nicht auf Ästhetisches, denn er fand es erst eigentlich in der Kunst. Immerhin bin ich der Meinung, daß die Anerkennung der Ordnung als ausschließlicher Norm der Kunst kein Hindernis dafür ist, als allgemeine ästhetische Norm die der Einheit in Geltung zu lassen. Denn Einheit und Ordnung sind zwei durchaus verschiedene Begriffe, wenn auch nicht alle Ästhetiker sie in gebührender Weise zu unterscheiden verstanden haben. Man kann von allem, was schön ist, Einheit verlangen, ohne doch Ordnung anderwärts zu fordern als innerhalb der Kunst. Einheit bedeutet, daß die verschiedenen Bestandteile eines Gegenstandes zu seiner Totalität zusammenwirken. Ordnung dagegen betrifft das Verhältnis der Teile untereinander in wechselseitiger Anpassung. Das ist ein zweiter, vom ersten grundsätzlich verschiedener Sachverhalt. Ein Haufen von Geldmünzen beispielsweise besitzt Einheit, aber keineswegs Ordnung. Eine Ordnung entsteht erst, sobald diese Münzen nach bestimmten Grundsätzen übereinander oder nebeneinander geschichtet sind. Wir können also Einheit ohne

Digitized by Google

Ordnung antreffen. Wir können aber auch eine Ordnung ohne Einheit antreffen. Wenn wir beispielsweise verschiedene Größen einer gleichmäßig fortschreitenden Zahlenreihe betrachten, so werden wir in der Abfolge dieser Größen wohl Ordnung beobachten. Aber diese Ordnung umfaßt kein in sich geschlossenes Ganzes. Sie besitzt mithin für uns keine Einheit. Indessen, es gehört nicht eigentlich zu unserem Thema, zu untersuchen, ob die Einheit eine allgemeine ästhetische Norm ist oder nicht. Und so sei nur angedeutet, daß ich in diesem Punkte die allgemein herrschende Ansicht, die bejahend lautet, teile. Aus der psychologischen Einstellung, vom subjektiven Eindruck her betrachtet, finde ich, daß unsere Fähigkeit zur Vereinheitlichung sich beständig steigert. Was das ästhetische Objekt anbelangt, so sehe ich es durchaus als organische Einheit an. Beide Tatsachen gelten sowohl bezüglich der natürlichen als auch der künstlerischen Schönheit. Dagegen tritt nur in der Kunst die Ordnung als ästhetisches Prinzip hervor; und bei allen Kunstwerken erweist sie sich in dem Maße, wie es ihrer Kunststufe entspricht.

Nun noch ein Wort darüber, auf welche Weise sich die Ordnung in der Kunst offenbart und wie sie sich in den verschiedensten Richtungen auswirkt.

Ordnung bedeutet vor allen Dingen Regelmäßigkeit. Und dies heißt, daß das Objekt in allen seinen Teilen einem Gesetz folgt. So sind etwa regelmäßige Linien solche Linien, deren Abschnitte dem gleichen Gesetz der Richtung unterstehen. Und dieses Gesetz ahnt der Betrachter, wenn er es auch nicht zu erfassen braucht. Ein ungebildeter Mensch beispielsweise, der die Definition des Kreises nicht kennt, unterscheidet diesen dennoch auf den ersten Blick von einer unregelmäßigen Kurve. Während nun den Naturerzeugnissen die Regelmäßigkeit völlig abgeht, zieht sie sich als roter Faden durch die gesamte Geschichte der Kunst. Nächst der allgemeinen Regelmäßigkeit wäre dann weiter von der Proportion zu reden. Proportion bedeutet ein bestimmtes, angenehmes Ausdehnungsverhältnis der Teile und zwar im engeren Sinne der über- und untergeordneten Teile. Man wird sie vielleicht am besten als eine quantitative Ausformung der Ordnung charakterisieren. In der Natur begegnet uns die größte Verschiedenartigkeit der Maße; nur bei den höheren Lebewesen bestehen Verhältnisse, die weder übermäßig groß noch übermäßig klein, sondern wohl proportioniert sind. Anders in der Kunst. Hier beherrschen die mittleren Proportionen in ihren verschiedenen Spielarten das ganze Gebiet. Ihre Anwendung ist zur festen Gepflogenheit geworden. Man denke nur an die *aurea proportio*. Je gefälliger die Proportion, desto vollkommener die Kunst. Das großartigste Beispiel proportionaler Gliede-

Digitized by Google

rung sind wohl die griechischen Säulenordnungen mit der unbedingten Sachlichkeit ihrer Abmessungen. Die gotische Baukunst hingegen ist nicht nur im Dienste höchster Sachlichkeit porportioniert, sondern auch mit dem Ziel subjektiver, stimmungshafter Wirkungen. Sie betont vor allem die Höhe, um eine Atmosphäre von Erhabenheit hervorzubringen; dies in Übereinstimmung mit ihrem geistigen Wesen.

Nunmehr zur Symmetrie. Diese besteht in dem richtigen Verhältnis der Teile, bezogen auf eine senkrechte Achse, und wenn es sich nicht um eine zweiseitige Symmetrie handelt, sondern um strahlenförmige Symmetrie, so bezieht sie sich auf den richtigen Abstand peripherischer Orte von einem Mittelpunkt. Symmetrisch gebaut sind in der Natur nur die Geschöpfe des Tierreichs, aber nicht die Pflanzen und Mineralien, mögen diese uns auch noch so gut gefallen. Bei den Tieren aber verbürgt die Symmetrie auch noch keine Schönheit, denn Deckung in sich unschöner Hälften zeigen sogar die häßlichsten und abstoßendsten Wesen. Ganz anders dagegen in der Kunst. Da wirkt sich die Symmetrie in den Kunst-Künsten aus und bereichert sie allerdings um ein ästhetisches Element, weil sie hier mit den anderen regelhaften Verhältnissen zusammenwirkt. Symmetrisch sind die Raumflächen der Tempel, die Flügel der Gebäude, die Formen der keramischen Gefäße usw. Symmetrisch gliedern sich auch die Tongruppen einer melodischen oder prosodischen Periode. Man kann und soll allerdings ein Übermaß von Symmetrie vermeiden. Wo zum Beispiel die Form eines Gefäßes schon symmetrisch ist, da erscheint das Achten auf Symmetrie in der Ausschmückung überflüssig. Die Berücksichtigung dieser Einsicht läßt die orientalische Keramik vor der französischen den Vorzug gewinnen. In der Architektur und in den Kleinkünsten, die sich auf die Architektur gründen, herrscht die Symmetrie ausnahmslos. Eine Abweichung gestatten nur jene Werke, die nicht den Anspruch erheben, selbst ein geschlossenes Ganzes zu sein, sondern die sich nur als Teil einem Ganzen einordnen, wie beispielsweise die Villen der Landschaft, die Landsitze den Parks. Außer diesen Fällen, wo das Werk sich nicht wirklicher Selbständigkeit zu erfreuen hat, ist die architektonische Symmetrie unerläßlich, wie sie ja überhaupt bei allen Kunst-Künsten der Anschauung schon aus der Sachlage folgert, daß unsere Augen und unsere Hände, die Mittel, uns über sie zu orientieren, uns symmetrisch gegeben sind. In den nachahmenden Künsten dagegen wird die Symmetrie innerhalb der Komposition mehr oder weniger unbedingt zu ihrem Rechte kommen. Weshalb im Gegenständlichen nicht, davon war schon die Rede.

Die Ordnung bewährt sich weiter in der einfachen Zerlegung eines Ganzen in Teile, sofern dabei gleiche Teile entstehen. Dieser

Digitized by Google

Vorgang findet sich bei den Naturerscheinungen nicht; wohl aber ständig in der Kunst. Als Beispiel sei nur an die Musik verwiesen mit ihrer Teilung der Takte. — Auch die Wiederholung pflegt sich bei den Naturgegenständen nicht so streng geregelt zu finden, wie in der Kunst. Für die Künste stellt die Wiederholung dagegen eines der gebräuchlichsten Mittel zur künstlerischen Durchführung dar. Bei der Musik gibt es die Wiederholung der Themen; beim Ornament herrscht die Wiederholung der Motive. Ja, die Wiederholung ist recht eigentlich die Grundlage aller Ornamentik. So kann eine kleine Zickzacklinie manchmal bloß durch Wiederholung die reizendsten Wirkungen auslösen. Bei umgekehrter Gefühlsbetonung könnte man daher wohl den Vergleich wagen: das einzelne Motiv verhält sich zur Wiederholung wie ein sanfter Nadelstich zu einer Peinigung durch unzählige, immer aufeinander folgende Nadelstiche. Ein Sonderfall der Wiederholung ist der Reim und die musikalische Kadenz.

Eine andere Wesensform der Ordnung ist die Steigerung. Kaum je begegnen uns Naturerscheinungen, genau eingegliedert in eine abnehmende oder zunehmende Größenordnung, dagegen finden sich solche Steigerungsverhältnisse in der Kunst zum Überfluß. Man denke an die Linienführung eines Giebeldaches und dessen Füllung. Man vergegenwärtige sich die Form eines Obelisken, einer Pyramide. In der Musik gibt es die Steigerung bei zunehmender Taktgeschwindigkeit und im Crescendo. Im Drama und bei jeder dichterischen Fabel treibt alles auf eine Steigerung der Spannung hin, die bis zum Schluß zunimmt. Jede Steigerung enthält nun in sich eine Abstufung. Gestuft verläuft denn auch die dramatische Spannung wie die musikalische der Tondynamik und ebenso die Steigerung im Lineament und seinen Füllungen.

Was quantitativ die Proportion ist, das ist qualitativ die Harmonie, — auch sie ist eine der wichtigsten Formen der Ordnung. Harmonie ist Übereinstimmung in der Verschiedenheit, und von ihr empfängt das wichtigste Element der Musik seinen Namen. Die Harmonie dient unserem Musiksystem als Grundlage, sie stellt den gewaltigsten Fortschritt der Musik dar, seitdem diese aus der antiken Monodie herausging und sich um die Vielstimmigkeit bereicherte. Die Harmonie erwächst aus der vertikalen Übereinstimmung der Töne, innerhalb deren ein Punkt seinen Gegenpunkt sucht, und sie wird akut mit dem Augenblick, wo die Verbindung zwischen beiden sich vollzieht. Die Harmonie herrscht aber nicht allein in der Musik, sondern auch in der Malerei gibt es eine Harmonie der Farben, die für das Kunstwerk von höchstem Wert ist. Dies gilt von vornherein für jede bloß dekorative und ornamentale Malerei, zum guten Teil aber auch für ein darstellendes Werk,

Digitized by Google

obwohl wir uns nicht einverstanden erklären können mit der rein dekorativen Tendenz in der Großmalerei. Es ist eine Herabwürdigung der großen Kunst, wenn sie, anstatt das Höchste zu tun, sich am Unerläßlichsten genügen läßt. Dies bleibt bestehen, ob auch Czapek und seine nicht kleine Anhängerschaft vom Gegenteil überzeugt sind und das Gemälde tatsächlich durch ein Spiel von Linien-, Licht- und Farbenharmonien ersetzen wollen. Wir müssen bei der darstellenden Malerei aber doch unterscheiden zwischen dem Gegenstand der Darstellung und der Darstellung selbst. Man erinnere sich an unsere Ausführungen anläßlich der Theorie von Schultz und unsere Zustimmung dazu. Auch wird man sich in diesem Zusammenhang vergegenwärtigen, wie die Farbenharmonie in nicht wenigen Naturansichten, die uns gleichwohl entzücken, völlig fehlt. Das heißt mithin nochmals, daß die Harmonie eine Verkörperung jener Ordnung ist, die stets in der Kunst waltet, aber keineswegs immer in der Natur.

Die wechselweise Unterbrechung oder Abwechslung zweier Formen, zweier Farben, zweier Töne usw. findet sich beständig in der dekorativen Kunst. Sie löst starke Wirkungen aus, wenn sie sich verbindet mit der beständigen Wiederholung jener beiden Dinge, die da wechseln. In der Musik beruht sowohl die Form des Rondos als auch die der Fuge auf der Alternation; und zwar alterniert das Thema entweder mit der Reprise oder mit dem Gegenthema, je nachdem die Stimmen wechseln oder weiterlaufen.

Der Wechsel verwandelt sich in Gegensatz, wenn z. B. eine krumme Form mit einer eckigen oder eine Farbe mit ihrer Komplementärfarbe zusammenstößt. Erfahrung lehrt, daß die Kontrastwirkung sich steigert, wenn zwei im übrigen gleiche Elemente nur in einer einzigen aber stark auffälligen Eigenschaft einander widerstreiten. Zwei gleiche Formen kontrastieren schärfer bezüglich ihrer Färbung als zwei andere, die in Form und Farbe zugleich voneinander abweichen. Auf dem Gebiete der musikalischen Formen wäre etwa an das Menuett zu erinnern, da ja beim Menuett das Charakteristische im Gegensatz von Trio und Hauptthema liegt.

Quantitativ wie qualitativ bietet sich uns die Höchstform der Ordnung dar im Rhythmus, der für die Kunst von entscheidender Bedeutung ist. Der Rhythmus ist Wechsel in der Zerlegung unter Wiederholung der Proportion. Innerhalb einer Abfolge von Tönen ist der Rhythmus uns so sehr Bedürfnis, daß wir ihn dort noch hineinlegen, wo er objektiv nicht vorhanden ist. Denn wir können eine Abfolge von Tönen niemals mit dem Gefühl vollständig gleicher Dauer und Stärke der einzelnen vernehmen. Der Rhythmus ist das grundlegende Element des musikalischen Kunstwerks, jede Melodie trägt ihn in sich,

Digitized by Google

aber er ist auch ohne Melodie noch vorhanden z. B. in der primitiven Musik, wo er den Tanz auf Schlaginstrumenten begleitet. Es gibt musikalische Formen, die vom Tanz abgeleitet werden, andere leiten sich von der Rezitation her, bei der Rhythmik nicht in gleicher Genauigkeit erfordert wird. So haben denn einige Musikformen strengeren, andere, wie etwa der gregorianische Gesang, freieren Rhythmus. Aber seines Segens erfreuen sich irgendwie alle Musikschöpfungen. Der musikalische Rhythmus besitzt Stärke und Dauer. Mag er, was die Dauer angeht, noch so genau innegehalten werden, da er sich ja durch die Notenschrift unzweideutig festlegen läßt, so verbleibt ihm im Dynamischen eine gewisse Freiheit. Es herrscht hier der gleiche Unterschied, wie ihn beispielsweise die klassische Metrik aufweist zwischen Stärke und Dauer, die moderne hinsichtlich Dauer und Betonung. Auch hier verbleibt eine Differenz im Grade der Bestimmtheit beziehungsweise der Bewegungsfreiheit. Ja, der Rhythmus, der im Zeitlichen waltet, besitzt überhaupt nicht dieselbe Genauigkeit, wie wenn er sich etwa räumlich auslebt. In diesem Sinne ist der Rhythmus von größter Bedeutung auch für die Kunst-Künste des zeichnerischen Gebiets, z. B. für die Architektur als Kunst des Ebenmaßes. Die größere Genauigkeit der räumlich-körperlichen Rhythmik veranlaßte Riemann, die Lehre des alten Aristoxenes auszugraben und zu fordern, der Musikhörende solle im Genuß der Architekturen einer Musik nie vergessen, sich mit dem γιγνόμενον zugleich auch den γεγονός gegenwärtig zu halten, mit dem also, was fließt auch das, was bereits in diesem Fließen substantiell und körperlich geworden ist.

Der Rhythmus ist nun nicht dasselbe wie die Symmetrie, wiewohl im Rhythmus einzelne symmetrische Entsprechungen auftauchen mögen. So lehrte schon Semper, die Symmetrie sei nur ein Teil eines Rhythmus. Auch darf man nicht glauben, Rhythmus sei Bewegung und Symmetrie Ruhe. Denn auch angesichts einer Symmetrie bewegt sich unser Blick, nur bewegt er sich von einer mittleren Achse aus nach beiden Gegenrichtungen. Dagegen fordert der Rhythmus von unseren Augen eine Bewegung, die sich in einer einzigen Richtung geradlinig fortsetzt; so etwa, wenn wir eine Stellung durch Säulen getrennter Bogen verfolgen. Oft wird behauptet, der Rhythmus habe seine natürliche Grundlage im Pulsschlag des Herzens, wie die Symmetrie in unserer körperlichen Gestaltung. Man unterlegt dem Rhythmus also ein physiologisches, der Symmetrie ein anatomisches Fundament. Hierzu sei angemerkt, daß unser Pulsschlag doch nur eine Erscheinung des Naturbereiches ist, während der Rhythmus nach der hier vertretenen Ansicht zu den besonderen Normen der Kunst gehört. Und so mögen wir zwar langsam nennen, was sich matter bewegt als unser Puls, und rasch, was

Digitized by Google

ihn an Lebendigkeit der Bewegung übertrifft. Aber in sich selbst ist der Pulsschlag überhaupt nicht objektiv rhythmisch, sondern wir legen subjektiv einen Rhythmus ihm unter, ganz wie es uns auch sonst mit psychologischer Notwendigkeit bei jeder Abfolge von Tönen ergeht. Ein wirklich streng innegehaltener Rhythmus findet sich in der Natur nicht. Nicht in der Zeit und noch viel weniger im Raume, der das weiteste Feld des Naturästhetischen bildet.

Zur Bedeutung des Rhythmus gesellt sich nun noch in den Künsten die Wirkung des Arhythmischen: des falschen Taktes oder der Synkope in der Musik, des Kontrastes oder der Kontraposition bei den Kunst-Künsten der Zeichnung. Der ästhetische Wert dieser Wirkungsmittel wurzelt in unserem Kontrastgefühl, das lebendig wird, wenn wir subjektiv in einem bestimmten Rhythmus weiter wollen und plötzlich auf dessen Unterbrechung am Gegenstand geraten. Das der Ordnung entgegengesetzte Prinzip ist das Durcheinander, das Chaos. Handelt es sich jedoch um ein beabsichtigtes Durcheinander, so kann ein solches eine weitere Auswirkung der Ordnung bedeuten, und zwar eine recht charakteristische Auswirkung. So findet sich das Chaotische als Episode in vielen Kunstwerken. Vornehmlich aber wird es wichtig, wenn es sich zur „Komplikation" mäßigt, wie z. B. im arabischen Stil und bei gewissen Ornamenten auch sonst, welche die Phantasie in hohem Grade anregen. Allerdings ist das Chaotische stets nur mit Vorsicht zu verwenden. Ja es gibt Kunstgebiete, für die es überhaupt nicht in Betracht kommt. So die Kleinkünste. Denn für einen kleinen Gegenstand ziemt es sich, daß er kurzerhand und leicht von unserem Verstande erfaßt werde. Dagegen ist das Durcheinander auf anderem Felde ganz am rechten Platze. So bei Tapisserien. Denn hier gibt es keinen Darstellungsinhalt, der im Zusammenhang erfaßt werden soll. Bei einem Ästhetiker findet sich die schlagende Wirkung erwähnt, die eine aus Tuchabfällen hergestellte Tapisserie hervorbrachte, weil sie durch ihr buntes Durcheinander dem Beschauer zur Augenweide und zu immer neuer Anregung seiner Einbildungskraft wurde.

Wir haben gezeigt, daß sich die Ordnung in der Kunst auswirkt als Regelmäßigkeit, Proportion, Symmetrie, Teilung, Wiederholung, Harmonie, Rhythmik und selbst noch als Chaos. Vor allem haben wir festgestellt, daß die Ordnung eine Norm des durch rationelles Schaffen bewirkten Kunstwerkes ist. Jetzt wollen wir zum nächsten Punkte übergehen und erweisen, welche Norm des Kunstwerks der Freiheit des Schaffens parallel läuft. Die der Freiheit des Schaffens entsprechende Norm offenbart sich aber in der Kunst nicht sowohl am einzelnen Werke, wie in der Vereinigung aller Werke auf dem Boden der Kunst-

Digitized by Google

geschichte. Diese Norm ist nämlich der Fortschritt. In der Natur wiederholt sich stets dasselbe. Die Biber bauen heute ihre Höhlen, wie sie sie vor Zeiten gebaut haben. Die Vögel singen heute noch so, wie zu Anbeginn. In der Natur wird eben alles nach unfehlbaren Gesetzen geregelt. In Auswirkung seiner Freiheit aber und gleichsam zum Beweise dessen, daß er den Bindungen der Natur nicht unterworfen ist, trägt der Mensch den vielgestaltigsten Wandel in sein Schaffen. Und zwar schreitet er dabei vorwärts. So ist es ihm gelungen, von der allerprimitivsten Frühromantik seiner Höhlen zu dem Wunderwerk des Parthenon zu gelangen und zu der Kathedrale von Amiens. Und von den allerplumpsten Darstellungen der menschlichen Figur bei den Negern führt ein Weg zu den Skulpturen eines Phidias und zur Leinwand eines Velasquez. Derselbe Weg steigt von den unartikulierten Lauten des Kinderlallens bis zur Neunten Symphonie und dem Parsifal hinan. Die Wissenschaft, die diesen Fortschritt beschreibt und seine einzelnen Abschnitte ermittelt, ist die Kunstgeschichte. Bei den Tieren kann es keine Kunstgeschichte geben. Eben weil ihre Produktion sich immer gleich bleibt.

Im Unterschied vom Tier, das ohne Anstrengung sofort das kann, wozu es von Natur bestimmt ist, zeigt der Mensch bei seiner künstlerischen Entwicklung verschiedene Grade. Dabei gelangt der Einzelne von der Kinderkunst zur reifen Kunst des Mannes auf ähnliche Weise, wie sie die Kunstentwicklung im Großen aufweist in ihrer Abfolge vom paläolithischen Stadium bis zum heutigen Kunstschaffen. Dieselbe Stufung bestätigt sich aber auch, wenn wir von der Kunst der primitivsten Völker bis zu den Werken der Kulturmenschheit hinaufgreifen. Es ist höchst anziehend, zu erkennen, wie die drei frühesten Stadien der Kunstübung, die Kunst des Kindes, die Kunst der Naturvölker, die Kunst der vorgeschichtlichen Zeit einander entsprechen. Der Besuch einer vergleichenden Ausstellung dieser drei Kunstgebiete bildet nach meiner Ansicht eines der wichtigsten Hilfsmittel für die Kunsttheorie.

Aber auch individuell zeigt jeder Künstler in seinem Schaffen eine ganz persönliche Note der Entwicklung. Liebt er seinen Beruf, so wird sein ganzes Leben eine Lehrzeit bedeuten. Indessen darf man nicht glauben, daß der Fortschritt des einzelnen Künstlers stets in einer geraden Linie verläuft, ebensowenig wie dies bei der Kunstgeschichte im großen und ganzen der Fall ist. Neben solchen Meistern, die im Zenith ihres Schaffens sterben, gibt es unzählige andere, die dem Niedergang längst verfallen sind, wenn sie der Tod erreicht. Neben Entwicklungsperioden, in denen von Augenblick zu Augenblick neue Fortschritte gemacht werden, liegen Zeiten, die von den Epochen höchsten Glanzes meilenweit entfernt sind. Bei Beethoven und Schiller

Digitized by Google

gelten ihre letzten Schöpfungen als ihre höchsten; nicht ebenso bei Michelangelo und Cervantes. Und während in der Musik im allgemeinen ein stetiger Fortschritt zu verzeichnen war (wofern nicht wir Heutigen der Dekadenz verfallen sind), muß man doch zugestehen, daß unsere Malerei recht weit hinter der des 17. Jahrhunderts mit seinen großen Meistern zurücksteht. Und unsere Bildhauerei reicht längst nicht an die schon im Zeitalter des Perikles errungene Höhe heran. Von einem Fortschritt in gerader Linie kann man allenfalls in bezug auf das materielle Leben sprechen. Doch auch hier darf man nicht an den Untergang der großen orientalischen Reiche denken oder an den Verfall Roms. Sonst kommen die Verfallzeiten deutlich ans Licht. Auf dem Gebiete der Erkenntnis beobachtet man einen geradlinigen Fortschritt wohl für die Naturwissenschaften. Tatsächlich weiß ein eifriger Student der Medizin heute mehr als die berühmtesten Ärzte der Vergangenheit. Und das letzte Buch über Chemie oder Physik überholt alle vorhergegangenen Werke des gleichen Gebietes. Aber bei den Wissenschaften des Geistes liegen die Dinge doch ganz anders. Gerade aus diesem Umstand erwachsen uns, die wir uns ihrem Studium widmen, beachtliche Verpflichtungen. Gewiß liegt es uns nämlich ob, die neuesten Bücher zu lesen. Aber wir dürfen deshalb doch nicht darauf verzichten, in den alten Quellenwerken nachzuschlagen. Sind auch Plato und Aristoteles uralt: man wird doch nicht aufhören, sie bei jeder Gelegenheit zu zitieren. Veralten werden sie niemals.

In der Kunst nun herrscht dieser Sachverhalt noch viel bestimmender. Wer Beispiele jedes Kunstwollens und jeder Kunstgattung studieren will, der wird sich, und zwar noch viel mehr als der Geisteswissenschaftler, gezwungen sehen, diese Beispiele in weit zurückliegenden Jahrhunderten zu suchen. Denn es ist eine feststehende Tatsache, daß, wie es gelegentlich Croce ausführte, in der Kunst- und Literaturgeschichte eine einfache Linie des Fortschritts überhaupt nicht existiert. Darauf eben beruht der durchgreifende Unterschied zwischen der Geschichte der Wissenschaften und der Geschichte der Künste. In den Wissenschaften arbeitet die ganze Menschheit nach derselben Richtung; also in einer Geraden. In der Kunst dagegen entstehen innerhalb wechselnder Kunstkreise wechselnde Probleme. Deswegen macht sich ein Fortschritt nur so lange bemerkbar, bis das betreffende Problem, das den jeweiligen Kreis beschäftigt, gelöst ist. Alsdann taucht am neuen Ort ein neues Problem an die Oberfläche. Und später wieder ein anderes!

So kann man es in der Kunstgeschichte allenthalben beobachten. Beispielsweise erreicht die Architektur den Gipfelpunkt für die Entfaltung des geradlinigen Stils in der griechischen Kunst. Nachher trifft

Digitized by Google

sie der Niedergang. Doch alsbald setzt sie ihren Weg bei der gebogenen Linie fort und gelangt dort zu einem zweiten Höhepunkt, der Gotik. Nach dem 5. und 6. Jahrhundert v. Chr. geriet die Plastik in Verfall. Und sie blieb an die tausend Jahre so gut wie in Vergessenheit: bis zu dem Augenblicke, wo sie die Mauern der romanischen Klöster durchbrach und ihre Entwicklung immer höher führte, hinauf zu Michelangelo. Im 17. Jahrhundert ringt in Italien die Malerei mit dem Tode. Sie feiert aber ihre Auferstehung in der spanischen und holländischen Kunst, wo ihr eine höchste Blüte zuteil wird. Und zwar innerhalb völlig veränderter Kreise und im Bemühen um völlig andersartige Probleme. Läßt man Formen wie Kantate und Oratorium außer Betracht, so erreicht die Musik ihr Höchstes auf einem neuen, von jenen Formen weit entfernten Boden: in der Symphonie. Die homerische Epik und die Lyrik eines Pindar, einer Sappho sind Endpunkte verschiedener Linien. Dazu das große antike Theater! Ein anderes sind die großen, objektiv darstellenden Epen, sind Gedicht und Novelle.

Die Kunstgeschichte verzeichnet alle diese Unterschiede. Sie legt den Ton gerade auf die Verschiedenheit, mithin auf das, was der Gleichförmigkeit und Regelhaftigkeit der Natur im höchsten Grade entgegengesetzt ist — kurz auf den Fortschritt. Im Fortschritt tritt das, was vom bedingungslos bindenden Schicksal am allerweitesten abliegt, zutage und dies ist das Charakteristikum des Kunstschaffens. Wir können nach alledem mit Recht behaupten, daß parallel der Norm der Freiheit, die das Kunstschaffen beherrscht, die Norm des Fortschritts einhergeht, die das Kunstwerk als solches bestimmt. Die Korrelation zwischen der Freiheit im Kunstschaffen und dem Fortschritt in der Kunstentwicklung ist dieselbe, wie wir sie früher zwischen der Rationalität im Kunstschaffen und der Ordnung im Kunstwerk festgestellt hatten. Wenn mithin Vernunft und Freiheit die Merkmale des Kunstschaffens sind, die dem Umstand entsprechen, daß hier ein menschlicher Geist am Werke ist, so sind Ordnung und Fortschritt dieses nämlichen Geistes Merkmale am Werke selbst.

Wir wollen jetzt noch einmal auf die Haltung des Betrachters zurückgehen als jener Person, die sich einem Kunstwerk gegenüber befindet. Bei seiner Schau erblickt dieser Betrachter nämlich nicht bloß ein Menschenwerk im allgemeinen, sondern das Erzeugnis eines Menschen im besonderen. Es ist nicht die Menschheit als Ganzes, der er es zuschreibt, sondern durch das Werk hindurch gewahrt er ein Individuum. Der einheitliche Zug, der durch die ganze Produktion eines Schaffenden geht, verrät dem Beschauer, wo er es mit Werken desselben Meisters zu tun hat. Dem steht sogar die Tatsache nicht im Wege, daß manch-

Digitized by Google

mal zwei oder mehrere Künstler am selben Werk geschaffen haben: da ja in solch einem Falle die „mehreren“ Künstler sich in einen verschmelzen, dem wir dann das Werk zuschreiben. Man denke an die Ilias und die Nibelungen. Oft wird es vorkommen, daß sich die anderen Künstler einem führenden Meister unterordnen; oder es schuf einer allein den Hauptteil des Werkes. So besitzt die Ilias ungeachtet aller ihrer Erweiterungen und Einschaltungen einen Kern, der die Frucht eines Geistes gewesen sein muß. Beim Nibelungenlied unterscheiden wir drei verschiedene Fassungen, unter denen eine das Original darstellen muß. Es könnte dies die kleinste Niederschrift sein, was man wohl stark vermuten darf; oder die ausführlichste, aus der dann die kleineren Niederschriften durch Abstreichung entstanden sein müßten. Aber jedenfalls war diese Urschrift, welche von den dreien auch immer als solche angesprochen werden mag, dereinst das Werk eines Menschen. Auch wenn wir nicht die Frage nach der Entstehung stellen, sondern die Form rein als solche sprechen lassen, entnehmen wir schon von dieser Form her das Gefühl, daß wir vor dem Werke eines einzigen Dichters stehen.

Man spricht von anonymen Dichtungen wie von anonymer Kunst im allgemeinen. Aber damit soll dann doch nur gesagt werden, daß der Schöpfer unbekannt geblieben sei, nicht dagegen, daß es eine Persönlichkeit hinter dem Werke überhaupt nicht gebe. Oft entdecken die Gelehrten später den Namen des Künstlers. So ist es uns mit vielen Meistern unserer mittelalterlichen Kathedralen ergangen. Man verbreitet sich ferner heute gern über Volkskunst und Volkspoesie, als Offenbarungen der Volksseele. Das Vorhandensein einer Volkskunst anerkennen und diese Volkskunst hoch schätzen, dies widerspricht jedoch nicht im geringsten unserer Einstellung. Denn diese Kunstäußerungen sind zwar volkstümlich, sofern hinter ihnen die Wesensart eines ganzen Volkes steht, von dem sie inspiriert erscheinen. Deshalb hören sie jedoch nicht auf, zugleich das Werk bestimmter Menschen zu sein, die sich bewußter Kunstübung vielleicht nie hingegeben haben, sondern die aus einer natürlichen Begabung heraus jenen Regungen zum Worte verhalfen. Die zeichnenden Künste allerdings sind als Ausdrucksmittel eines Volksgeistes kaum brauchbar. Denn die großen Schwierigkeiten, die ihre Technik bietet, können meist ohne eifrige Kunstübung nicht bewältigt werden. Mehr oder minder ist jeder Maler, jeder Bildhauer genötigt, sein Werk zu erarbeiten. Schon deshalb wird er sich mit Stolz zur fertigen Schöpfertat bekennen. Die Zuordnung des Werkes an einen bestimmten Meister aber schließt den Begriff einer Volksmalerei in jenem Sinne aus, in dem man von Volkspoesie und Volksmusik redet.

Digitized by Google

Seit Taine verkündet man als bestimmende Faktoren der Kunstentwicklung das Milieu und die Rasse. In Wahrheit dürfen beide Faktoren nur als mitbestimmende Nebeneinflüsse gelten. Denn man kann wohl sagen, daß die romanische Kunst aus der Atmosphäre des Klosterlebens herauswächst und die gotische aus dem Geiste des weltlichen Priestertums sich entbindet. Trugen doch die religiös-sozialen Verhältnisse tatsächlich das Wesentliche dazu bei, im romanischen Zeitalter Klosterbauten entstehen zu lassen und im gotischen Zeitalter Kathedralen. Indessen das einzelne Kloster wurde jeweils von einem bestimmten Mönch erbaut wie jede Kathedrale von einem bestimmten Meister. Man kann also zwar behaupten, eine ganze Kunstrichtung bestimme sich durch jene Einflüsse, nicht aber das einzelne Werk. Wir wissen ja alle, daß beispielsweise im 16. Jahrhundert viele Künstler von den Päpsten nach Rom gerufen wurden, aber nur der eine, Raffael, malte die Stanzen des Vatikans, nur dem einen, Michelangelo, gelang die Sixtinische Kapelle. Mithin: wenn auch viele Personen im gleichen Milieu und in der gleichen Rasse schaffen, so stechen doch nur wenige Individualitäten entscheidend hervor.

Man möge sich von hier aus einmal klar machen, in welchem Irrtum Lipps sich befindet, wenn er meint, die Haltung des Betrachters sei die gleiche, ob er sich nun der Natur gegenüber befinde, oder einem Kunstwerk. Lipps verlangt, daß das Kunstwerk vom Beschauer nicht anders angesehen werde, als ob es ein Naturerzeugnis sei, als ob es sozusagen vom Himmel gefallen wäre: eine Einstellung, in der Volkelt mit Recht eine psychologische Unmöglichkeit erblickt. Um das Ausmaß des in Rede stehenden Irrtums zu vergegenwärtigen, braucht man sich nur darauf zu besinnen, daß es sich beim Kunstwerk nicht nur um menschliches Schaffen ganz allgemein, sondern sogar um das Werk einer bestimmten, einzigartigen Persönlichkeit handelt. Diese Persönlichkeit hat zwei Seiten und kann nach beiden Seiten aus dem Kunstwerk hervortreten. Man kann im Kunstwerk je nachdem die allgemeine menschliche oder die besondere künstlerische Persönlichkeit suchen. In einem Aufsatz, in dem er den Lippsschen Standpunkt kritisiert, stellt Müller-Freienfels die Ansicht auf, daß, ob wir uns nun an den Menschen oder an den Künstler im Werke halten, beide Seiten doch ausschließlich unter ästhetischem Gesichtswinkel bewertet werden müssen. Und zwar wird man sich, wenn man die Gesamtpersönlichkeit im Auge hat, an die Motive, an das Inhaltliche eines Kunstwerks halten, dagegen wird das Formale, das sogenannte rein-Künstlerische oder Kunst-Künstlerische über die besondere künstlerische Persönlichkeit Aufschluß geben. Der aus dem Inhaltlichen ersichtlichen allgemein menschlichen Persönlichkeit wird man die weltanschaulichen Ideale

Digitized by Google

sowie die moralischen und religiösen Leitbegriffe zuschreiben, die im Werk hervortreten, während derselben Persönlichkeit, jedoch unter dem zweiten dem formalen Gesichtswinkel alles zu danken ist, was an rein künstlerischen Werten im Werke zutage kommt. Da nun beide Persönlichkeitsformen unzertrennlich zusammengehören, denn der lebendige Künstler vereinigt sie beide in sich, so wird das Bild seiner Persönlichkeit sich umso vollständiger runden, wenn man sie stets beide um Aufschluß befragt, obwohl es für die Kunst als solche hinreicht, wenn nur die zweite von jenen Persönlichkeitsformen ins Licht gesetzt wird.

Kommt nun aber auch dem Betrachter vor dem Kunstwerk in jedem Falle die Erkenntnis, daß das Werk einer Persönlichkeit entstammt, so sind die Grade dieser Erkenntnis doch in hohem Maße verschieden. Beispielsweise zieht Volkelt eine Trennungslinie zwischen der laienhaften und der geschulten Art, Kunst zu betrachten. Jene verfährt bloß gegenständlich; diese dringt mehr in die spezifisch künstlerische Persönlichkeit des Schaffenden ein. Aber dieses Eindringen wird seine Grenzen haben. Und zwar durch das Werk selbst, welches das Medium für unsere Kenntnis des Schaffenden bildet. Denn nur durch das Werk spricht er ja zu uns. Es gibt aber bestimmte Betrachtungsweisen, die, so aufschlußreich über den Künstler sie immerhin sein mögen, doch der ästhetischen Anschauung widerstreben, wie sie das Kunstwerk vermittelt. Ja, jene Betrachtungsweisen können verhindern, daß die Betrachtung des Kunstwerks zur ästhetisch-künstlerischen werde. Aus diesem Sachverhalt ergibt sich dann die tiefere Einsicht, daß die rein künstlerische Betrachtung eines Werkes noch kein objektiv vollständiges Bild vom Künstler gewährleistet sondern seinem Bilde je nachdem etwas geben oder nehmen kann. Umgekehrt ist die außerkünstlerische Betrachtung imstande, vorteilhaft oder nachteilig für die ästhetisch-künstlerische Anschauung zu sein. Es unterliegt jedenfalls keinem Zweifel, daß sich durch die außerkünstlerische Betrachtung, die wir an ein Kunstwerk heranbringen, die Horizonte merklich erweitern. Immerhin ist es unbestreitbar, daß wir durch sie dem ästhetischen Gebiet entrückt werden. Streng genommen ist es schon bedenklich, daß, wer mehrere Werke von ein und demselben Künstler kennt, diese miteinander in Beziehung zu setzen pflegt, und daß er nun angesichts der Gesamtheit aller jener Werke sowohl die allgemein menschliche als auch die spezifisch künstlerische Persönlichkeit besser zu verstehen vermag. Denn vom rein ästhetischen Standpunkt aus müßte jedes Werk schon einzeln, für sich selber zur Genüge sprechen. Nach den hier gemachten Unterschieden hält Utitz verschiedene Typen von Betrachtern auseinander und auch verschiedene Arten von Kunstwerken. Bei allen

Digitized by Google

Unterscheidungen aber dominiert immer wieder der Begriff der Künstlerpersönlichkeit, wie er aus dem Werk herausleuchtet.

Jener Norm, die für den Beschauer gilt, daß er im Kunstwerk die Künstlerpersönlichkeit zu erfühlen habe, entspricht eine ungemein wichtige Norm für den Schaffenden selbst. Es ist die Norm der Aufrichtigkeit. Denn damit die Persönlichkeit des Künstlers vom Beschauer richtig beurteilt werden könne, ist es unerläßlich, daß sie sich aufrichtig zu erkennen gebe, und daß der Schöpfer sich in seinem Werk auch wirklich bekunde. Die Forderung als solche ist nicht neu. Aber es geht hier auch gar nicht darum, lauter neue Grundsätze aufzustellen, sondern vielmehr darum, die alten bereits anerkannten zu systematisieren. Was der Aufrichtigkeit in unserer Untersuchung ihre Stelle gibt, ist, daß sie eine Vorbedingung ist für das Erlebnis der Künstlerpersönlichkeit durch den Kunstbetrachter.

Wie aber die Künstlerpersönlichkeit selbst in eine allgemeine menschliche und eine spezifisch künstlerische zerfällt, so gibt es auch eine allgemein menschliche und eine spezifisch künstlerische Aufrichtigkeit. Was unter menschlicher Aufrichtigkeit zu verstehen ist, läßt sich leicht einsehen und beschränkt sich schließlich darauf, daß der Künstler seine Denk- und Gefühlsweise im Werk ohne Falsch zur Darstellung bringe. Aus dem Werke heraus muß es uns vergönnt sein, die Seele des Autors zu ergründen. Deshalb ist zu fordern, daß ein religiöser Künstler auch im Innersten seines Herzens die Religion empfinde, der er im Werk Ausdruck verleiht. Wer durch sein Schaffen Vaterlandsliebe entfachen will, muß selbst eine innige Zuneigung für sein Vaterland hegen. Und wer eine Gott Amor zugeeignete Komposition fertigt, darf nicht von eisiger Herzenskälte sein. Das *si vis me flere* . . . des Horaz ist eine Auswirkung jenes Wechselverhältnisses, das zwischen der Aufrichtigkeit des Künstlers und der Erfassung seiner Persönlichkeit mittels des Werkes besteht.

Aus dem weltanschaulichen Zug, den viele Kunstwerke und gewisse Kunstgattungen aufzeigen, ergibt sich von der Aufrichtigkeit her die Forderung, daß der Künstler wirklich entsprechende Ideen, Einsichten, Neigungen besitze, wie er sie darstelle. Nur dann wird seine Darstellung bei den Beschauern entsprechende Gefühle auslösen und seelische Übereinstimmungen herstellen. Solche Übertragungen der Persönlichkeit aber gelingen in den einzelnen Kunstgattungen mehr oder minder vollkommen, und auch die einzelnen Künste sind hierfür nach ihrer Technik mehr oder weniger befähigt: nämlich je nach dem Grade, in dem eine Kunst dem Künstler erlaubt, sich auch als menschliche Persönlichkeit ganz zu äußern. Von der Musik bis zur Poesie

Digitized by Google

reicht ein weiter Abstand; selbst in ein und derselben Kunst gibt es Gradunterschiede wie zwischen religiöser Malerei und Landschaftsmalerei.

Aber aufrichtig muß sich der Künstler uns auch in seiner rein künstlerischen Persönlichkeit erschließen. Wie seine Menschenseele muß uns auch seine Künstlerseele offen stehen. Hierfür bildet, da das Kunstwerk aus Gestalt und Form zusammengesetzt ist, die Einheit zwischen beiden Faktoren eine unerläßliche Grundlage. Die Einheit als solche ist nun zwar bereits eine allgemein ästhetische, aber noch keine künstlerische Norm. Für die Frage der spezifisch-künstlerischen Aufrichtigkeit ist deshalb das Entscheidende nicht sowohl, daß Einheit bestehe, als daß diese Einheit eben zwischen den künstlerischen Faktoren (Kunstgehalt und Kunstform) walte. So muß z. B. zwischen der Gefühlswelt und der Form einer Melodie Einheit bestehen. Nur aus dieser Einheit vermögen wir dann ein aufrichtiges, ungebrochenes Bild von der künstlerischen Persönlichkeit ihres Schöpfers zu gewinnen. Die Abfolge von Tönen in den einzelnen Tongruppen, die bestimmten Perioden, die einzelnen melodischen Sätze einer Musik müssen also denselben Charakter tragen, wie der Gefühlsgehalt, der sich innerhalb der Melodie kundtut. Denn anderenfalls würde die Komposition nicht nur der allgemeinen ästhetischen Einheit entbehren, sondern der Künstler wäre eben auch nicht aufrichtig in seinem künstlerischen Bekenntnis; er hätte sich vielmehr zum Ausdruck eines seelischen Zustandes solcher Mittel bedient, die uns diesen Zustand nicht aufzeigen, eher verheimlichen, ja uns wohl gar auf einen völlig anderen schließen lassen. Welches aber ist der Prüfstein in der Frage, ob sich Gehalt und Form decken? Er liegt ausschließlich in unserem eigenen Empfinden. Mit glücklichem Wurf bezeichnet Gietmann das Empfinden als den Dolmetsch zwischen den beiden Welten des Inneren und des Äußeren, des Gehalts und der Form. Die innerlich-seelische wie die sinnlich-akustische Einstellung, in die wir durch das Hören einer Tonfolge geraten, sie kommen uns beide in einem einzigen Empfindungsakt zum Bewußtsein. Und ist die Wirkung eine einheitliche, so besteht auch eine Harmonie zwischen Gehalt und Form. Bleibt diese einheitliche Wirkung dagegen aus, dann fehlt gleicherweise auch die Übereinstimmung zwischen Gehalt und Form. Was es mit der „Aufrichtigkeit“ auf sich hat, das merken wir weit zwingender noch als in den Fällen des Gelingens, in jenen negativen Fällen, in denen die Aufrichtigkeit fehlt, Inhalt und Form sich nicht decken. Hierfür seien aus den verschiedensten Gebieten der Kunst noch einige lehrreiche Beispiele beigebracht.

Man vergleiche einmal den englischen Garten mit dem französischen. Man wird dann bald sehen, wie hinter dem einen eine aufrichtige Künstlerpersönlichkeit zum Vorschein kommt, während dem Schöpfer

Digitized by Google

des anderen die künstlerische Lauterkeit mangelt. Der Garten ist ja ein Kunstwerk, ein Erzeugnis von Menschenhand und nicht ein Stück wildwachsender Natur. Somit muß in ihm Ordnung herrschen. Diese Ordnung aber kommt so recht zum Vorschein beim französischen Garten. Und zwar wegen seiner streng regelmäßigen Linienführung. Dagegen ist der englische Garten bemüht, als Abbild der Natur zu wirken. Doch genügen schon einige Schritte durch den Garten, um in ihm mit voller Deutlichkeit das Menschenwerk erkennen zu lassen. Die Illusion wirklicher Natur bleibt aus. Mithin wird uns im englischen Garten etwas vorgesetzt, was ganz verschieden ist von dem, was wir zu erwarten Anlaß haben. Dagegen hält uns der französische Garten mit vollster Offenheit ein Menschenwerk vor Augen, wie es der Garten seinem Wesen nach auch ist. Mithin: im französischen Garten herrscht Aufrichtigkeit, im englischen nicht. Man ziehe unter demselben Gesichtspunkt einen Vergleich zwischen einem Relief der Antike und einem Relief der Renaissance. Wiederum wird man in einem Fall eine aufrichtige Kunst zu betrachten haben, im anderen einen Mangel an Aufrichtigkeit. Denn das antike Relief setzt die Figuren mit Bestimmtheit von der einheitlichen Grundfläche ab. Dabei wird die Naturentfremdung nicht verborgen, die diese Einbettung der Gestalten in eine Grundfläche allerdings bedeutet. Das Renaissancerelief steht dagegen schon unter dem Einfluß der Malerei. Es möchte uns eine Perspektive zeigen. Es versucht, uns die Illusion zu geben, die Personen befänden sich in verschiedenen Tiefenschichten des Raumes. Es will nicht offen zugestehen, daß in Wirklichkeit alle sich in derselben Ebene begegnen. Da dies aber der wahre Tatbestand ist, so hält die Illusion nicht vor, die durch das stärkere oder geringere Herausarbeiten der Figuren sowie durch die Linearperspektive entsteht. Die Realperspektive, welche die wirklichen Körper als Körper stellen, tritt in Widerspruch zur malerisch gedachten linearen. Damit wird dann der Mangel an künstlerischer Aufrichtigkeit ganz deutlich.

Oder man betrachte eine moderne Eisenkonstruktion, die den Steinbau vortäuschen soll; sei es einen Eisenbetonbau oder eine Balkonverkleidung aus Stuck. Wer einmal den großen, vorspringenden Vorderrand einer Tribüne ins Auge gefaßt hat, oder einen wuchtigen Fenstererker an der Front eines Hauses, dem wird aufgefallen sein, daß hier die scheinbar gewaltigen Steinmassen von einem einzigen Träger gestützt werden. Wie kann ein solcher Widerspruch ästhetisch befriedigen, da man doch eher Furcht haben müßte, daß die Steinmassen bei so schwacher Stütze eines Tages niederbrechen werden. Ein solcher Vorbau mag in Wirklichkeit eine felsenfeste Haltbarkeit besitzen, sichtbar in die Erscheinung tritt diese doch nicht, und auf die Sichtbarkeit kommt

Digitized by Google

ästhetisch ja alles an. Der Bau entbehrt des sichtbaren Nachweises seiner Haltbarkeit: als Folge des Mangels an Aufrichtigkeit seitens des Erbauers. Denn dieser stellt als Steinkonstruktion hin, was versteckter Eisenbau ist. Er mißbraucht die zu einem Material gehörigen Gesetze, indem er sie bei einem anderen von ganz verschiedener Natur zur Anwendung bringt. — Lenken wir, um noch ein Beispiel anzuführen, unser Augenmerk auf die Ruhebänke des *paseo de gracia* von Barcelona. Diese Ruhebänke zeigen an ihrer Oberfläche eine Riffelung, die nur bei keramischen Werken zulässig ist und hier aus der Natur der Sache erwächst. Bei jenen Bänken ist so etwas widersinnig. Ein ähnliches Spiel findet sich aber auch bei vielen Eisenarbeiten, etwa bei der Nachahmung eines aus Stroh geflochtenen Korbes.

Der Zufall will, daß die hier genannten Beispiele alle der bildenden Kunst angehören, wie früheren Ortes die Beispiele hauptsächlich aus der Musik entnommen waren. Aber auch auf dem Gebiet der Dichtung liegen die Dinge nicht anders. In der Dichtung ist die Aufrichtigkeit kein geringeres Erfordernis, wie in jeder anderen Kunst und ihr Fehlen ein ungemein schmerzlich empfundener Mangel. Man denke nur an jene Dichtungen, die geschrieben wurden, um unter einem fremden Namen in die Welt zu gehen. Man gab etwa Kunstlyrik für urwüchsige Volksdichtung aus und schob das Selbstgefertigte einer Vergangenheit unter. Doch wie entbehren jene Nachahmungen der Volkskunst so ganz der Frische, die den echten Volksliedern eigen ist!

Welches ist nun schließlich diejenige Norm, die am Kunstwerk selbst der Aufrichtigkeit des Künstlers und der Wahrnehmung einer Persönlichkeit seitens des Beschauers parallel läuft? Diese Norm ist einzig und allein der Stil, als der Stempel, den die Persönlichkeit des Schaffenden, wenn sie mit Aufrichtigkeit verfährt, dem Werke selbst aufdrückt. Über den Stil wäre eine besondere Abhandlung zu schreiben, so viel ließe sich über ihn sagen. Doch darf auch in diesem zusammenfassenden Programm einer Kunstästhetik eine kurze Charakteristik des Stils nicht fehlen. Daß im Stil eines Werkes die menschliche und künstlerische Persönlichkeit des Schaffenden ihren bleibenden Ausdruck findet, lehrt schon der Sprachgebrauch. Denn man spricht von persönlichem Stil und vom Stil dieses oder jenes Meisters. Ja wir gehen so weit, zunächst einmal nach bloßen Stilmerkmalen ein bestimmtes Werk einer bestimmten Künstlerpersönlichkeit zuzuordnen. Erst nachträglich werden solche Zuweisungen des Stilkenners durch die geschichtlichen Zeugnisse bestätigt. Daß aber dergleichen möglich ist, beweist die Aufrichtigkeit, mit der sich der Künstler im Werk als Persönlichkeit bekundet hat. Nun haben auch ganze Epochen und Völker ihren Stil.

Digitized by Google

Auch Zeit- und Volksstile kommen erst zustande durch die Aufrichtigkeit der Schaffenden. Denn Zeit und Volk haben bestimmenden Einfluß auf den Charakter ihrer Künstler. Dies zeigt sich sogar an solchen Kunstbewegungen, die ihre Zeit fliehen und eine ferne Vergangenheit suchen. Man denke an die archaisierenden Richtungen im Profanbau. So sehr eine Bewegung dieser Art immer den Anschein erwecken mag, sie gehe gegen den Strom der Zeit, und so stark sie auch wirklich gegen ihn ankämpfen mag: bestehen bleibt doch, daß sie sich eben damit bereits an ihrer Zeit orientiert und durch ihre Zeit geweckt wird, wenn auch auf Grund des Gesetzes der Reaktion, das ein ähnliches psychologisches Allgemeinverhalten kennzeichnet, wie etwa das Gesetz des Fortschritts. Alle die mit Lange die Kunst nicht als Abbild einer Zeit betrachten, vielmehr als deren Gegenbild, alle also auch, die mit Broder Christiansen der Meinung sind, die Kunst müsse sich zu ihrer Epoche nicht wie grün zu grün, sondern wie grün zu rot verhalten, sie geben damit doch zu, daß der Charakter einer Epoche auch ihren Kunststil entscheidet. Denn die Ergänzung erhält ihre Richtung ja immer erst von dem, was sie ergänzen soll.

Der Begriff des Stils wird des weiteren auch von den verschiedenen Kunstgattungen abgeleitet. Hierbei entsteht die Frage, ob der Künstler seinem Wesen nach der Kunst auch wirklich zugehört, zu der er sich technisch bekennt. Man spricht z. B. von malerischem Stil. Das malerische Temperament wird sich innerhalb der Malerei im farbigen Gemälde (nicht in der Zeichnung) ausleben. Handelt es sich aber etwa um einen Bildhauer, so wird er dazu neigen, sich malerischer Mittel, malerischen Vortrags zu bedienen. Der Maler, der in Farben schwelgt, ist aufrichtig, der Bildhauer aber, der malerische Wirkungen sucht, ist es nicht, da er sich nicht als das bekennt, was er ist. Seine Persönlichkeit kommt in seiner Kunst nicht zu eindeutiger, einheitlicher Erscheinung. In dieser Feststellung liegt ein schwerer Vorwurf. Denn die verschiedenen Künste geraten in Verfall, sobald sie sich von anderen beeinflussen lassen. Wir brauchen nur an die dekadenten Dichtungen eines Gongora zu denken, der uns anstatt Poesie, Gemälde in Worten vorführen will, oder an Verlaine, der uns durch die Sprache musikalische statt dichterischer Erlebnisse zu vermitteln sucht. Verfallserscheinungen im Bereich der Musik selbst sind die Übertreibungen der „symphonischen Dichtung“ verglichen mit den Symphonien der absoluten Musik.

Von welchem Begriff des Stils man aber auch ausgehe, immer wieder bleibt der Stil Ausdruck der Persönlichkeit. Da also der Stil in der Persönlichkeit des Künstlers seinen Ursprung hat, so begreift es sich, daß so etwas wie Stil in der Natur nicht vorkommt. Noch weniger kann in der Natur von einer Mannigfaltigkeit der Stile die

Digitized by Google

Rede sein, wie sie in der Kunst durch eine Mannigfaltigkeit von Künstlerpersönlichkeiten hervorgebracht wird. Denn in der Natur hat ein einziger Künstler, Gott, alle Dinge in einem Augenblick erschaffen. Indessen kommt nun auch in den verschiedenen Künsten der persönliche Stil des einzelnen Schaffenden nicht gleicherweise ungehemmt und durchgreifend zum Ausdruck. So darf man in der Malerei, in der Skulptur, in Musik uud Poesie viel eher vom ganz persönlichen Stil eines einzelnen Meisters reden, als in der Architektur, wo es kaum vorkommen dürfte, daß selbst der größte Künstler etwas als ausschließlichen Ausdruck seiner Persönlichkeit hinzustellen vermöchte. Denn die Bauwerke sind nicht Ausstrahlung eines Menschen sondern einer Epoche, eines Volkes, einer Zivilisation. Und die Kraft der Baukunst erschöpfte sich, als mit der Renaissance jeder Künstler seine Individualität zur Geltung bringen wollte. Unter diesen Umständen sind aber auch heute keine Anzeichen dafür gegeben, daß die Baukunst sich wieder belebe. Denn der Individualismus geht zurzeit ins Übermaß, wie man das an den kleinen und dekorativen Künsten noch sehen kann. Daß der Stil aber eine kunstästhetische und keine naturästhetische Norm ist, bestätigt sich auch am eben charakterisierten, unindividuellen Wesen der Architektur. Denn fehlt der Natur die Mannigfaltigkeit der Stile ganz, so steht die Baukunst in ihrer großen Gleichförmigkeit der Stilarten der Natur ja unter den Künsten ohnehin am nächsten. (Die Natur liefert der Baukunst schon das Material, den Stein. Und während die Baukunst nur über eine geringe Anzahl von Menschen herrührender Ideen verfügt, herrscht in ihr als oberste Instanz das Gesetz der Natur, nämdie Statik. Endlich besteht der stärkste Eindruck, den die Baukunst auszulösen vermag, in ihrer Monumentalität. Und monumentale Wirkung löst auch die Natur am häufigsten aus. Denn beide teilen die gewaltigen Dimensionen. Die Baukunst ist ja die räumlich ausgedehnteste von allen Raumkünsten.)

Es gilt noch einmal in wenigen Worten zusammenzufassen, was Inhalt der ganzen, hier vorgetragenen Lehre ist. Die Kunst hat besondere ästhetische Normen neben den allgemeinen ästhetischen, die auch für sie gelten. Vom Standpunkt des Beschauers her fügt die Kunst zu den allgemeinen ästhetischen noch zwei Eigen-Normen hinzu: das Bewußtsein dessen, daß der Gegenstand der Betrachtung ein Menschenwerk ist, und die Vorstellung von der Persönlichkeit des Künstlers auf Grund des Werkes. Diesen beiden Normen der Betrachtung entsprechen solche des künstlerischen Schaffens. Der Norm des Wissens um ein Menschenwerk beim Beschauer entsprechen beim Schaffenden die beiden Normen der Rationalität und der künstlerischen Freiheit.

Digitized by Google

Der Norm der Einfühlung des Beschauers in die Künstlerpersönlichkeit entspricht beim Schaffenden die Norm der Aufrichtigkeit. Schließlich finden wir für das Kunstwerk als Gegenstand noch weitere drei Normen, gemäß den drei Normen des Schaffensprozesses. Der Rationalität des Künstlers entspricht die Ordnung im Werk, der Freiheit des Künstlers entspricht der Fortschritt in der Kunst, der Aufrichtigkeit des Schaffenden entspricht der Stil am Werk.

Besondere ästhetische Normen der Kunst.

Normen des Betrachters	Normen des Schaffenden	Normen des Kunstwerks
Bewußterhaltung dessen, daß es sich um ein Menschenwerk handelt.	Rationalität Freiheit.	Ordnung Fortschritt
Gewinnung einer Vorstellung von der Persönlichkeit des Schaffenden.	Aufrichtigkeit	Stil

Digitized by Google

XII.

Die reine Form in der Ornamentik aller Künste.

Von

August Schmarsow und **Fritz Ehlotzky.**

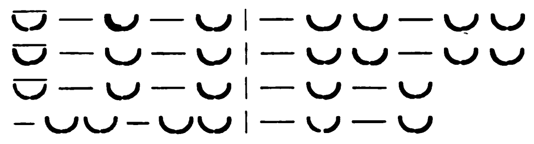
Ornamentik ist eine gemeinsame Vorstufe aller freien Künste. Sie ist selbst noch keine Kunst im höchsten Sinne, denn sie stellt keine Werte dar, sondern begleitet diese nur hervorhebend, vermittelnd, umspielt sie mit ihren Reizen, um die Aufmerksamkeit anzuziehen und zum Verweilen einzuladen, auch einmal zu nötigen, oder hilft sie gar selbst einkleiden, in die rechte Form bringen, die solchem Wert erst die leichte Aufnahme sichert, die gangbaren Wege bereitet, die menschliche Empfänglichkeit eröffnet und erobert. Jedes Ornament ist eine Wertbezeichnung. Und so sind die Gesetze der Ornamentik allen Künsten gemeinsam, gehen durch alle gleichermaßen hindurch, und zwar durch die zeitlichen: Musik, Mimik und Poesie ebenso, wie durch die räumlichen: Architektur, Plastik und Malerei. Daß sie in den Vorstufen dieses hohen Kunstreiches ihre Heimat haben, also in Kunsthandwerk und vorkünstlerischen Übungen menschlichen Ausdruckslebens ihren Ursprung nehmen, versteht sich danach von selbst. Es ist das Land der reinen Form, das wir damit betreten. Oder müssen wir es wirklich erst suchen heutzutage? Das Bewußtsein dieser Gemeinschaft der Grundlage alles schöpferischen Gebarens scheint in der Tat auf manchem Sondergebiet verdunkelt zu sein, und die Behauptung gleichartiger Formgesetze stößt auf Befremden, auf Zweifel, wohl gar auf Spott und Absage. Doch solcher Widerstand spätgeborener Epigonengeschlechter darf uns nicht beirren, wenn wir, aus voller Selbsterfahrung solcher Gemeinschaft aller Künste heraus, die Pflicht auf uns nehmen dafür zu zeugen.

Vorspiel: Die alkäische Strophe.

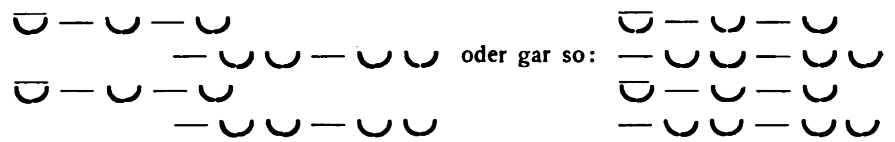
Nur dürfte es ratsam sein, bei dem Bestreben gegenseitiger Erhellung der Anfangsgründe von dem bekanntesten Gebiet auszugehen, das heißt unzweifelhaft heute: dem der Poesie. Die Verslehre oder Metrik wird in allen Schulen zu Hilfe genommen, um das Verständnis heimischer oder fremdländischer Dichtung zu erschließen. Von der Poetik aus lernt man am ehesten sich selber darin versuchen. Doch brauchen wir als Beispiel für unsere Zwecke zunächst einmal ein besonders strenges, in sich geschlossenes Gefüge. Deshalb allein greifen wir zur antiken Metrik zurück, mit

Digitized by Google

der unsere deutschen Dichter der klassischen Blütezeit uns alle ja hinlänglich vertraut gemacht haben, und wählen unter den übersichtlich gebauten und klar abgerundeten metrischen Gebilden dieser Art die sogenannte »alkäische Strophe«, deren Schema sich in möglichster Einfachheit so darstellt:



1. Das ist also ein Komplex von vier Verszeilen, oder sagen wir deutsch und eindeutig zugleich: ein vierzeiliges Bündel. Diese Strophe besteht aus zwei einander gleichen und zwei unter sich ganz verschiedenen Verszeilen. Versuchen wir zunächst das erste Paar genauer zu beschreiben, das sich als solches auf den ersten Blick schon ausweist, so zeigt sich alsbald, daß jede Zeile wieder paarig gegliedert ist. Von den vier Längen oder Hebungen, die sie enthält, entfallen je zwei auf jede Hälfte. Von den Kürzen oder Senkungen dagegen verteilt sich eine ungleiche Zahl hierhin oder dorthin, und bestimmt so den Unterschied der beiden Hälften untereinander. Wir könnten sie also im Schema auch auf vier Reihen bringen, damit der Gegensatz hervorspringe:



Doch das würde die Auffassung als fortlaufende Einheit immer beeinträchtigen oder ganz veruntreuen, und eben diese Zusammengehörigkeit beider Hälften zu einem Ganzen gilt es festzuhalten.

Fragen wir dann im Sinne der alten Metriker nach dem Geschlecht oder Charakter der sehr einfachen ersten Hälfte, so scheint es sich um eine »jambischen Dipodie« zu handeln, oder genauer um ein Jambenpaar mit angehängter Kürze; denn der Versfuß, den wir mit griechischem Namen »Jambus« heißen, besteht aus einer Kürze und einer Länge. Aber sollte nicht schon aus dieser Zweigliedrigkeit der Einheit, die als solche angenommen und als Grundmaß hingestellt wird, eine tiefergreifende Erkenntnis einleuchten, nämlich daß die Übersetzung der griechischen Wörter »Pous« und »Podie« mit dem deutschen »Fuß« eigentlich nicht stimmt, sofern wir diese Bezeichnung nach unserem Körperteil genau nehmen, d. h. nur den untersten dritten Abschnitt des ganzen Gliedes verstehen, das wir sonst Bein nennen. Eine zweigliedrige Einheit aber, wie sie im Jambus und ebenso im Trochäus vorliegt, sollte man richtiger als »Bein« bezeichnen, das auch dann in seiner Grundform bestehen bleibt, wenn ihm ein eigener Fuß fehlt. Ist sein Oberschenkel kürzer, heißt es anders, als wenn der Unterschenkel kürzer ist; so unterscheiden wir ◡ — als Jambus von — ◡ als Trochäus. Erst die Wiederholung des Grundmaßes ◡ — ◡ — oder — ◡ — ◡ entspricht der »Dipodie«, d. h. richtiger deutsch ausgedrückt nicht der Zweifüßigkeit, sondern der »Zweibeinigkeit«, d. h. dem Paar von Beinen, das wir als unseren Gehwerkzeugen verwandt begrüßen. Freilich findet man nicht allein bei volkstümlicher Redeweise, sondern auch bei gewissenhaften Schriftstellern die Bezeichnung »Fuß« als geläufige auch für das ganze Bein, so daß wir den überlieferten Kunstausdruck »Versfuß« ruhig hätten durchgehen lassen, wenn es uns nicht darauf ankäme, gerade die Aufmerksamkeit des Lesers auf die doppelpaarige Einheit zu lenken, die unserer eigenen menschlichen Gestalt entspricht, und beim

Digitized by Google

leisen »Treten« der Versfüße durch den vortragenden Dichter oder erfindenden Rhapsoden immer noch mit im Spiel bleibt.

Schon am geläufigen Schema der alkäischen Strophe, das wir vorangestellt haben, ist nun aber zu ersehen, daß die erste Silbe nicht notwendig eine Kürze sein muß, sondern auch eine Länge sein darf. Sie ist nach der Sprache der lateinischen Metriker »*syllaba anceps*« d. h. doppelköpfig; sie kann den einen oder den anderen Kopf als diesmal gültigen hervorkehren, so daß wir uns deutsch solche abwechselnde Beliebigkeit unmittelbarer verständlich machen könnten, wenn wir statt dessen »doppelzüngig« sagten, das einen ungewissen Wechsel, einen unberechenbaren Doppelsinn bedeutet, der aus Naturanlage entspringen mag, ohne deshalb beabsichtigtes Doppelspiel sein zu müssen. Das »Entweder-Oder«, das So oder So, das die Möglichkeit des anderen Falles für diesmal ausschaltet, muß zum Ausdruck kommen; aber die Wandelbarkeit, der Wechsel nach der Wahl bleibt bestehen. Die Quantität der Silbe ist beliebig, aber nach der Wahl bindend. Dies »Amphibium« oder »*anceps*« entscheidet demnach nicht über die richtige Bezeichnung des Versmaßes. Die beiden folgenden Silbenpaare können danach ebensogut für sich aufgefaßt, d. h. als Trochäen angesprochen werden; sie würden alsdann eine »trochäische Dipodie« bilden und nicht die Annahme einer angehängten Kürze mehr nötig machen, wie vorher das jambische Paar. Diese Trochäen wären dann die eigentlichen Versfüße oder, wie wir sagen wollten, die richtigen Beine, auf denen die erste Hälfte der Verszeile einherschreitet; der einzelne Trochäus wäre das Grundmaß, das wir annehmen dürften, und nicht der Jambus. Die doppelzüngige Anfangsilbe wäre dagegen nur ein Vorschlag oder Anlauf, ein Auftakt, wie die Musiker sagen, oder wie der Sänger, der Rhapsode beim Atmen sofort merken würde, eine Zutat, die dazu dient, den Aufschwung der Stimme zu vollziehen und damit zugleich den flotten Verlauf der Verszeile zu sichern. — Da dieselbe Anfangssilbe, als solches Mittel der Intonation, auch bei der zweiten Zeile wiederkehrt, sieht man, daß diese Eratmung, nach der Pause am Schluß der vorigen Zeile, nun zum Kennzeichen des Anfangs einer neuen metrischen Einheit geworden ist, die sonst, nur an sich betrachtet, nichts anderes als die schlichte Wiederholung der ersten darbietet. Ohne diesen Kopf verliefe die trochäische Hälfte gleichsam abwärts, sinkenden Atems: nun erhebt sie sich zu stolzer Gangart, erhobenen Hauptes, mit steigendem Tonfall.

Daß wir nun tatsächlich in der ersten Hälfte beider Zeilen, die wir jetzt ins Auge fassen, nicht Jamben, sondern Trochäen zu erkennen haben, das ergibt sich aus dem Charakter der anderen Hälfte, die mit unserer soeben geprüften zusammengejocht wird. Dieser zweite Abschnitt der beiden ersten Verszeilen der alkäischen Strophe stellt sich unverkennbar als Daktylen-Dipodie dar, d. h. ein Paar von dreisilbigen Versfüßen, die aus einer Länge und zwei ihr folgenden Kürzen bestehen, in den Zeichen der Metrik geschrieben: — ◡◡ — ◡◡. Da zeigt sich bei unserer Auffassung der Dipodie als Paar von Beinen nach Analogie der menschlichen, daß diese Gehwerkzeuge des Verses sich der Dreiteiligkeit der unserigen noch näher anschließen.

Nur wenn wir die vorangehende Vershälfte als trochäisch auffassen, sind beide Bestandteile der metrischen Einheit gleichen Geschlechts. Der Schritt beider Dipodien nimmt das Schwergewicht oder die Länge voran und läßt den leichteren Taktteil folgen, sei dies die einzelne Senkung des Trochäus oder das Paar von Kürzen des Daktylus. Beide Hälften der Zeile unterscheiden sich dergestalt nur durch das schnellere Tempo der zweiten, durch die hüpfende Gangart gegenüber dem schlichten Andante der ersten. Anders ausgedrückt würden wir den stärkeren Kontrast zwischen der wuchtigen Thesis des Daktylus zu seinem doppelten Nachklapp hervorheben.

Digitized by Google

Die beiden Kürzen brauchen dem strengen Zeitmaß nach nicht mehr zu gelten als die einfache Kürze der Trochäen, wie man musikalisch eine Viertelnote in zwei Achtel auflöst.

---

2. Sind wir so der genetischen Erklärung der beiden ersten Verszeilen unserer Strophe rein formal auf den Grund gegangen, so ergibt sich von selbst noch die letzte Frage: in welchem Verhältnis steht dies Paar solcher, schon in sich auf Kontrastwirkung und Steigerung zwischen beiden Hälften angelegter Einheiten nun, eben als Paar, untereinander. Bedeutet diese unsere Bezeichnung für zwei zeitlich abfolgende Gebilde der Metrik nur eine Zweizahl gleich langer Zeitabschnitte oder Perioden? Das Schema der zweiten zeigt nur genaue Übereinstimmung aller Bestandteile mit dem der ersten. Aber schon der Wortlaut wird nicht mehr identisch sein, ganz abgesehen noch von dem Sinn seines Inhalts, von dessen Fortgang wir vorsätzlich nicht mithandeln. Jedenfalls eröffnen sich für beide Zeilen die Möglichkeiten des Verhältnisses zwischen Satz und Wiederholungsatz rein formal auf musikalischem Gebiete. Die Abwandlung des Ausdrucks in dem letzteren kann sich von der Einkleidung des gleichen Motivs in ein neues Gewand zu lebhafterer Abwechslung steigern und weiter zu wirksamem Kontrast. Dichterisch gesprochen mag auf die erste leicht verständliche und deshalb einfache sprachliche Fassung an zweiter Stelle ein anschauliches Bild, eine überraschende Übertragung aus der gemeinsamen Vorstellungsweise in eine durchgeistigte oder verinnerlichte Auffassung folgen, deren Verfolg einen gänzlichen Richtungswechsel, einen offenbaren Gegensatz bedeutet. Doch bleiben wir bei der metrischen Form als solcher, so kann aus dem Nacheinander der gleichgeordneten Elemente hier wie da ein Übereinanderhinausgehen werden, aus dem Parallelismus der zweiten Zeile ein Antagonismus der Bewegung hervorspringen.

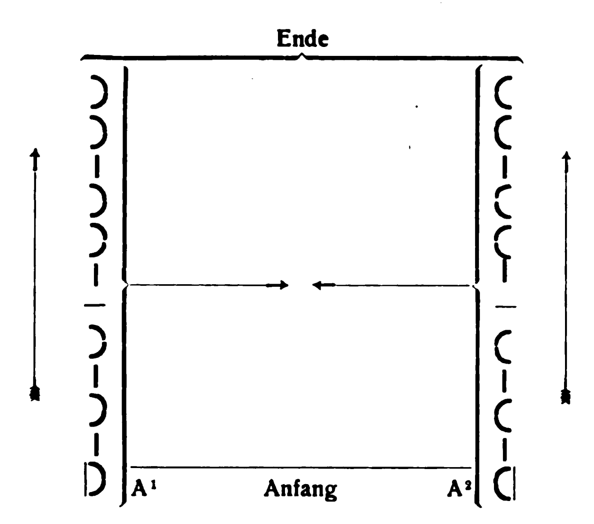
Wollten wir dieser Möglichkeit auch im metrischen Schema Rechnung tragen, damit etwas zu Gesicht käme wie zwischen den beiden nebeneinander aufgehängten Sohlen eines und desselben Paars Schuhe, so dürften wir die beiden Zeilen vor allem nicht mehr untereinander setzen nach der Schreibgewohnheit auf einer Fläche, sondern statt dessen nebeneinander in gleicher Höhenlage, also etwa dargestellt:

```
                 — ◡ ◡ — ◡ ◡ }   {                — ◡ ◡ — ◡ ◡
◡̄ — ◡ — ◡                    }   { ◡̄ — ◡ — ◡
```

so daß sich die beiden Spitzen der zusammfassenden Klammern, die jede aufsteigende Reihe aus zwei Teilen doch als Einheit kennzeichnen, sich gegeneinander kehren. Doch auch dies würde noch dem Richtungsgegensatz nicht Genüge tun, solange beide Zeilen gleichmäßig von links nach rechts fortlaufend geschrieben werden. Eine vollständige Umkehrung müssen wir indes vermeiden; denn diese kommt erst in der Schlußzeile der Strophe selbst zur Anwendung, so daß wir nicht vorgreifen dürfen. Deshalb versuchen wir es anders, indem wir die Verszeilen von unten nach oben richten und so einander gegenüberstellen (siehe nächste Seite oben).

Indessen, jede solche Veranschaulichung bringt durch die Lokalisation auf einer nur zweidimensionalen Fläche notwendig einen irreführenden Fehler mit sich; denn der Vortrag der Strophe vollzieht sich in der Zeit, die nur eine Dimension hat, und der Verlauf in einer Richtung könnte nur in der dritten Dimension des Raumes einigermaßen entsprechend zum Augenschein gebracht werden. Beide Verszeilen müssen in einer Linie vorgeführt werden, die wir als Tiefenrichtung anerkennen, und diese dritte Dimension fehlt ja gerade der Ebene, des Papiers oder der Tafel, der Wand, so daß auf ihr nichts anderes übrig bleibt, als einer der beiden anderen Dimensionen, der Breite oder der Höhe, die Stellvertretung zu übertragen, und von

Digitized by Google



diesen eignet sich die Vertikalachse besser als die Wagrechte, die für unsere Sehgewohnheit sich zu leicht in zwei symmetrische Hälften, d. h. bilaterale Symmetrie mit Richtungsgegensatz zerlegt (die sogenannte Diremtion durch die eingelegte Vertikale). Doch bleibt auch die Wahl der Höhe, deren senkrecht abwärtsgekehrte Richtung wir schon sprachlich ebenso als Tiefe zu bezeichnen pflegen, ein gefährliches Kompromiß, das immer wieder zu den leidigen Mißverständnissen führt, die wir bekämpfen. Die Höhendimension hat freilich den Vorzug, daß sie von der Gewohnheit des Lesens und Schreibens abweicht und so wenigstens daran erinnert, daß sie etwas Anderes bedeuten soll. Aber die falsche Vorstellung des Nebeneinander im Raum ist doch nicht zu vermeiden, und sie befestigt sich noch, wenn wir die beiden Verszeilen vorgetragen oder gesungen denken und sie demgemäß an zwei Stimmen verteilen, die sich in einem räumlichen Abstand voneinander befinden. Erst das zeitliche Nacheinander des Vollzuges gibt doch das Entscheidende für die Aufnahme des Hörers, der durch den Gesichtssinn nur beirrt werden kann, und gerade in der Hauptsache, auf die es ankommt, getäuscht wird; denn die einzige Dimension der Zeit ist und bleibt unsichthar. Eins dagegen gewinnen wir doch aus dem Verfolg dieser Möglichkeiten; wir befreien uns von dem Gewohnheitszwang, die Zeilen eines metrischen Gebildes auf der Fläche untereinander vorzustellen und alle von links nach rechts statt ebensogut einmal von rechts nach links verlaufend zu denken, wie das Ganze mit ebenso angeborenem Recht von unten nach oben aufsteigen zu lassen. Bei der Annahme irgend eines innerlichen Gegensatzes zwischen beiden ersten Zeilen der alkäischen Strophe würden wir immer auf das Gesetz der Korresponsion innerhalb der Symmetrie verwiesen, und auch dieser Ertrag unserer Versuche ist schon eine lehrreiche Förderung auf dem Wege, den wir zu verfolgen haben.

---

3. Nun erst gelangen wir an die Untersuchung der beiden letzten Zeilen der Strophe, die unter sich so verschieden sind, daß man sie für sich kaum zusammenfassen oder als einander entsprechendes Paar anerkennen würde. Doch sind sie, nur als metrische Einheiten gezählt, eben die andere Hälfte der Strophe. — Die erste von ihnen, also die dritte Reihe im Schema des Ganzen, beginnt wieder mit einer doppelzüngigen Silbe, deren beliebige Quantität also nichts darüber aussagt, ob sie als Kürze oder Länge im Verlauf der übrigen Bestandteile gelten soll. Auch sie


Digitized by Google

entscheidet damit nichts zugunsten des jambischen Charakters der beiden folgenden Dipodien, sondern zwingt uns, sie als Vorschlag oder Auftakt zu nehmen, wie bei dem Anfangspaar der Strophe. Sie bewirkt wieder den eratmenden Einsatz der Stimme zu einer neuen selbständigen Einheit und verleiht dieser steigenden Aufschwung. Daraus entspringt also zugleich die Auffassung des Versgeschlechtes in dieser metrischen Einheit als Trochäen, und das entspricht dem vorwaltenden Charakter des Ganzen, zu dem sie gehört. Sie besteht demnach aus zwei Trochäenpaaren nach der Auftaktsilbe: ◡ | —◡—◡ | —◡—◡.

Auch hier muß die einfache Wiederholung der gleichen metrischen Form schon in rein musikalischem Vortrag von Lautgebilden ohne Sinn und Verstand — singen wir etwa: »*Do re mi fa sol, do re mi fa*« — die nämlichen Möglichkeiten mit sich bringen, die wir vorhin für Satz und Wiederholungsatz angedeutet haben. Schon der Anblick der metrischen Reihe überrascht nach dem vorausgegangenen Zeilenpaar durch das Verschwinden der Daktyten und deren Ersatz durch Trochäen auch in der zweiten Hälfte. Diese Gleichheit der Elemente hebt auch den Anlaß zu einem stärkeren Einschnitt in der Mitte, wie der Umschwung zu Daktylen ihn dort von selbst hervorbrachte, wenigstens soweit auf, daß nur die Scheidung der Dipodien merkbar bleiben muß. Diese gleichartige Zeile von zweigliedrigen Beinen oder Füßen mag sogar ohne Aufenthalt ablaufen, oder im stetigen Anstieg mit fühlbarem Atemholen Schritt um Schritt sich emporarbeiten. Im ersteren Fall mag die Stimme sinken, zu tieferem Tonfall hinuntergleiten oder verdunkeln, auch wenn sie sich durch den Nachdruck des Impulses stetig verstärkt; im anderen Fall wird sie sich heben, zu hellerem Klang zuspitzen, die wachsende Intensität des geistigen Moments zum Ausdruck bringen. Jedenfalls trägt die Zeile den Charakter einheitlichen Vordringens, zielstrebigen Überwindens des Voraufgegangenen, diesem Paar gegenüber wie ein Dritter im Bunde, der sich auch zur Dominante aufwerfen mag. Gleichgut wie sich die Haupthebungen verteilen — etwa die beiden stärksten auf die Mitte dicht hintereinander —, ihre Leistung kann nur darin bestehen, daß sie die beiden Vorgängerinnen zu höherer Einheit zusammenführt und zur Gipfelung emporreißt.

Diese innerlich notwendige Funktion der dritten Zeile des Versbündels bestätigt auch die vierte und letzte der ganzen Strophe. Wer das Wesen einer solchen organisch gefügten Einheit ergründen will, tut immer gut, sich vorurteilsfrei, und deshalb sogleich anfangs an die Endigung zu wenden: sie sagt am entschiedensten aus, was den Charakter des Ganzen bestimmt; schon deshalb, weil sie zur Grundlage des Gesamtgebildes zurückkehren muß, um überhaupt befriedigenden Abschluß zu erreichen. Sie kann das Grundmaß nur befriedigend ausklingen lassen, oder zu einem letzten Nachdruck zusammenballen, der unweigerlich halt macht und mit sich selber übereinstimmt. — Die alkäische Strophe bringt eine wirkungsvolle Überraschung. Sie greift zu den Anfangszeilen zurück, die deshalb mehr enthalten müssen als nur Einleitung; aber sie bringt sie als Umkehrung. Sie wirft die Daktylen voran, ohne jeden Anlauf oder Auftakt, aber plötzlich, unvorbereitetet, wie mit einem Ruck, und läßt die Trochäen folgen, stellt also die Eingangszeile geradezu auf den Kopf oder bricht sie mitten entzwei, um die Hälften auszutauschen. Und dieser Umsturz kommt nach dem kühn vordringenden Siegeslauf oder dem leicht entschwebenden Aufschwung der dritten Zeile so unerwartet, daß wir die Wiederkehr der beiden Trochäen am Schluß wie eine wohltuende Beruhigung oder als befriedigende Rückgewinnung des harmonischen Gemütszustandes begrüßen.

So aber stehen die beiden letzten Zeilen der Strophe ganz unverkennbar in stärkstem Gegensatz zueinander. Wenn wir von der dritten — die zeitliche Be-

Digitized by Google

wegung räumlich veranschaulichend — sagen durften: sie erhebe sich über die beiden ersten und vollziehe deren Gipfelung, wie in der Tonhöhe der Stimme so auch dem Inhalt der Worte nach, dann müssen wir demgemäß auch von der vierten das Gegenteil behaupten: sie steige mit wuchtigem Schritt herab, oder sie springe gar, wie ein Tänzer, der sich soeben noch wirbelnd auf den Zehen emporgeschwungen, nun mit voller Körperschwere den Boden stampft, ja im plötzlichen Willensakt zweimal auf dem bretternen Podium auftrumpft, daß es laut widerhallt: _́ ◡ ◡ _́ ◡ ◡, und dann erst im ruhigen Andante der beiden Trochäen: _̀ ◡ _̀ ◡, beschwichtigend abgeht. Sie bilden den Abschluß, indem sie das Bündel zusammenbinden.

---

4. Sowie wir jedoch in diesem Vergleiche die menschliche Gestalt und ihre noch sprachlose, nur scharf rhythmisierte Körperbewegung einführen, so überschreiten wir damit auch die Grenzen der reinen metrischen Form des Dichters und betreten den eigensten Bereich des Mimen oder den des Rhapsoden, der mit seiner Person zugleich den Inhalt veranschaulichend darstellt, sich also als Schauspieler betätigt. Sein Anblick, oder besser derjenige des gänzlich stumm verharrenden Mimen, versetzt uns in die plastische Anschauungsform. Das darf nicht ohne Warnung sich einschleichen, drängt sich indessen angesichts einer griechischen Strophe von so streng geschlossenem Bau wie die alkäische, wohl als naheliegend von selbst auf. Und eben solcher inneren Berechtigung zuliebe wählten wir eben sie als Beispiel für unseren Zweck. Hier beginnt ein neues Verfahren, das freilich in dem graphisch versinnlichten Schema des viergliedrigen Versbündels auch seinerseits schon enthalten ist, indem es den zeitlichen Verlauf der Längen und Kürzen sozusagen geronnen zeigt, zu festgewordener räumlicher Ordnung der Zeilen untereinander, deren klar umschriebener Gesamtumriß uns schon verleitet hat, vom »Bau« der Strophe zu reden, als sei sie ein tektonisches Gefüge. Was da vorliegt, ist schon eine, allerdings nur dürftige Verkörperung der an sich unkörperlichen und unsichtbaren, weil eben nur hörbaren Form, also ein Akt der freien Willkür zur Befriedigung des Gesichtssinnes und zur Verständigung durch den Augenschein, der auf dem Papier, der Tafel oder der Wand, genug einer zweidimensionalen Fläche, ein Bild des gehörten Tongefüges oder der zusammenhängenden Abfolge von Lautgebärden darbietet, deren letztere freilich auch sichtbar zugleich dem Auge des Hörers erscheinen können. — Es ist das Ergebnis eines Willküraktes auch insofern, als die Richtung des zeitlichen Ablaufs aus der einen, wir wissen nicht wie vorstellbaren, Dimension in die beiden Ausdehnungen einer sichtbaren Ebene verteilt wird, d. h. in die Breite und in die Höhe zugleich, indem das ganze Schema irgendwo oben angefangen wird und unten endigt, während die Länge der Zeile nicht umhin kann, sich ins Nebeneinander einer Wagrechten zu strecken und dies viermal zu wiederholen, in angemessenem Abstand untereinander, so daß wir schließlich eine senkrechte Gerade daneben oder mitten hindurch ziehen könnten, wie der Schreibmeister sie vorzeichnet. Diese Austeilung auf der Fläche ist durchaus willkürlich gewählt, wenn auch nicht ohne verständliche Gründe, dann aber ganz konventionell geworden und in unsere Schreiber- und Zeichnergewohnheiten eingebürgert, die sich doch immer von hebräischem oder ostasiatischem Brauch unterscheiden. Nun gebe man dagegen einmal den Griffel einem Gesangmeister in die Hand, oder fordere den Dirigenten eines Sängerchores, mit der üblichen Aufstellung der Stimmen auf dem Podium, oder eines Orchesters mit seiner örtlichen Anordnung der Streich- und der Blasinstrumente ganz unvorbereitet auf, die alkäische Strophe so in die Luft zu taktieren, als solle sie von diesen verschiedenen Stimmen zusammen gesungen oder von den vorhandenen Instrumenten gespielt werden! Unwillkürlich lokalisiert dieser Leiter einer

Digitized by Google

gewohnten Schar die Abschnitte des metrischen Schemas, jeden dorthin, wie die Aufstellung im Raum ihn die ausführenden Kräfte vor sich sehen läßt, und winkt seinen Getreuen mit dem Stab zum Einsatz bald links, bald rechts, bald nach oben oder nach unten, nach vorn oder nach hinten zu. Das heißt, er verteilt die ganzen oder die halben Zeilen in die drei Dimensionen der Sängerbühne oder der Musikerbucht zu seinen Füßen. Auch das zeigt eine konventionelle, irgend einmal ausgemachte Wahl der Richtungen; aber sie hat genau dasselbe Recht oder Unrecht wie die zweidimensionale des Schreibers auf seinem Blatt, vielleicht gar als dreidimensionale noch ein Vorzugsrecht der Übereinstimmung mit der gewohnten räumlichen Anschauungsform und der reicheren Mannigfaltigkeit ineinandergreifender oder auseinanderstrebender Richtungen, die allesamt unserer zeitlichen Vorstellung zu schnellstem Wechsel offen stehen.

Kehren wir danach zu dem Pantomimen zurück, der mit seiner menschlichen Gestalt auf dem Thespiskarren vor uns steht, und verlangen, er solle das Schema der Strophe, das er im Kopf hat, lautlos tanzen, nur das metrische Gebilde des Poeten in rhythmisierter Körperbewegung veranschaulichen. Und wenn wir das Experiment zur Befriedigung durchgeführt haben, so lassen wir einen gewandten Graphiker auf großer schwarzer Tafel daneben, mit weißer Kreide oder gar mehreren Farben von gleicher Sichtbarkeit auf den erforderten Abstand, die metrischen Zeichen in fortlaufende Linienzüge übertragen, d. h. in irgend welchen ihm aus dekorativer Kunst geläufigen Schwingungen seines Armes oder gar beider, auf die Tafel bringen, — zum Vergleich mit dem Mimen, der seine Gliederbewegungen möglichst *in loco* vollführt, weil es sich nicht um eine fortlaufende Reihung wie etwa in Terzinen oder Reimpaaren epischer Gesänge, lyrischer Ergüsse handelt, sondern um eine Konzentrationsform von strenger Geschlossenheit wie die alkäische Strophe als Vorbild beider, der mimischen wie der graphischen Kunst. — Dann offenbart sich gewiß fühlbar genug als beiden Gemeinsames das organische Gewächs, mit dem Paar einander entsprechender, weit ausgreifender Extremitäten oben am Oberkörper, des Unterkörpers mit seinem Paar von Beinen, deren Füße entweder gleich straff auf dem Boden stehen oder in ungleicher Haltung, eben auf dem einen fußen und das andere leicht spielend bewegen, so daß etwa nur die Zehen oder die Ferse noch die Erde berühren. Über der ganzen Gestalt erhebt sich, vom Halse getragen, der Kopf in seiner selbständigen Rundung und doch zugehörigen Verbinduug, in seiner unverkennbaren Geschlossenheit und doch nicht Ausgeschlossenheit, d. h. dem Vorrecht der leitenden Dominante des Organismus.

Dem plastisch denkenden Griechengeist, der aus diesem Menschenbilde seine Götterstatuen schuf, ist auch die alkäische Strophe entsprungen, deren organische Gliederung wir auseinanderzulegen versucht haben, indem wir sie genetisch erklärten. Ihr Gefüge veranlaßt uns deshalb mit Recht zu einem Vergleich mit demselben Urbild, oder doch, als ausgerundete Form, die sich im Medium der Zeit werdend entfaltet und, einmal fertig, sich oftmals wiederholen läßt, so daß die Kette gleicher Gebilde, sich aneinander schließend, ein Ganzes von zyklischer Form ergibt, zum Vergleich mit einem kleineren Lebewesen, dessen Struktur dem Menschenleib verwandt genug ist, mit einem Vogel. Er mag in den Lüften schwimmen und in langem Zuge mit seinesgleichen am Himmel daherstreifen, oder auf irgend einer Spitze für sich allein wie isoliert dasitzen. Dann sind uns die beiden ersten Zeilen des Versbündels nicht mehr Wiederholungen des nämlichen Zuschnitts, die sich ohne Einbuße an ihrem Wesen untereinander setzen ließen, sondern sie spannen sich nebeneinander aus in die Breite, wie das Flügelpaar des Vogels in der Luft. Erst die innere Gliederung

Digitized by Google

der Verszeile in zwei ungleich geteilte Hälften würde sich dazu eignen, auf die Unterordnung der zweiten Hälfte beider zu verfallen, also der schwungkräftigen Daktylendipodie unter die Flügeldecke der beiden gleichmäßig verlaufenden Trochäen mit ihrem zugehörigen Gelenkansatz vorn. Das ergäbe somit ein Paar symmetrisch gebauter Träger, die sich von der Körpermitte her in entgegengesetzter Richtung ausstrecken, gleichwie unsere Beine oder die Fittiche des Luftbewohners, die ihm den freien Aufschwung gestatten und so unseren Armen ähnlicher sehen, an denen Dädalus seine Federflächen befestigte. Die dritte Zeile des Schemas verkörpert dann die Vertikalachse des Rumpfes mit dem Kopf auf der Höhe, d. h. die Aufrechte des Menschenleibes oder die Wachstumsachse des Vogels, die zugleich die Richtungsachse seiner Bewegung durch die Lüfte werden kann. Die vierte Zeile brächte alsdann den Abschluß nach unten, mit dem gefiederten Schweif und dem Paar von Füßen dazu, die sich im Augenblick des durchgehenden Motivs wie Spielbein und Standbein einer Statue verhalten mögen oder auch gleichförmig stehen. Nun erschauen wir die ganze Strophe des griechischen Dichters nach demselben Gesetz der aufrechten Gestalt, entweder in Ruhehaltung oder in der Schwebe, nach dem Achsenkreuz organischer Körper gewachsen, in dem die erste Dimension, die Höhe, die Dominante des Ganzen ist, aber auch dann bleibt, wenn sie sich in die Richtungsachse der zielstrebigen Bewegung legt, d. h. mit Kopf und Schnabel entweder aufwärts oder abwärts gleichviel. Ihr ordnet sich die zweite Dimension, als Wagrechte sich ausbreitend, unter, sei es im Stillstande der festen Form (wie das Schema eine solche geworden), sei es im Fluge durch den Luftstrom der Zeit, in dem das rasche Vorwärtseilen mit dem langsameren wechseln mag, nur kein Verweilen des Augenblicks, kein Ausruhen im rastlosen Ablauf des Lebens vergönnt wird.

Nun erteilen wir dem Graphiker das Wort zur Begleitung seines Bildes.

(Schmarsow.)

Wenn wir versuchen, die ornamentale Struktur eines metrisch-rhythmischen Gebildes von zeitlichem Verlauf, in unserem Falle die der alkäischen Strophe, graphisch anschaulich zu machen, so wird es darauf ankommen, einerseits dieses Zeitliche, indem wir es als Einheit empfinden, als ein Gleichzeitiges vorzustellen, anderseits aber das zum Vergleich heranzuziehende Bild- oder Linienornament seiner Entstehung nach als einen gleich der Handschrift zeitlichen Vorgang zu begreifen. Dadurch wird die scheinbare Kluft zwischen dem Versbau und der Tektonik des Flächengebildes überbrückt und die Betrachtung beider auf einen gemeinsamen Nenner gebracht.

Wir denken uns also (Fig. 1) die vier Verszeilen der alkäischen Strophe nicht als gerade Linie, sondern, um ihre Verbindung und zugleich ihre Beziehung untereinander und auf eine aus ihrem Bau sich ergebende Symmetrieachse darstellen zu können, als Schleifen, die, von einem angenommenen Mittelpunkt ausgehend, immer wieder dorthin zurückkehren; so zwar, daß sie sämtlich ihren Ausgangs- und Endpunkt gemeinsam haben. Die beiden ersten Verszeilen erwecken deutlich die Vorstellung der Gegenstellung (Opposition), sie können also links und rechts vom Mittelpunkt ausschwingend angenommen werden. Die dritte Zeile stellt sich dann in breiter Entfaltung nach oben, während die letzte für den Abschluß des Strophenbildes nach unten hin sorgt. Damit ist ein palmettenähnliches, symmetrisch-ornamentales Gebilde gegeben, in dem nun noch das Detail der einzelnen Verse unterzubringen wäre.

Zu diesem Ende schreiben wir (Fig. 2) die Längen als große Bogen, die kurzen anschließend daran als kleine Schlingen, und folgen, die Versfüße so aneinander-

Digitized by Google

reihend, dem in Figur 1 gegebenen Schema. Die Auftackte des ersten Verspaares werden zu Blattstielen des rechten und linken Palmettenpaares, die dritte Zeile entfaltet sich, entsprechend ihren vier Trochäen, als vierfach gegliedertes Mittelblatt,

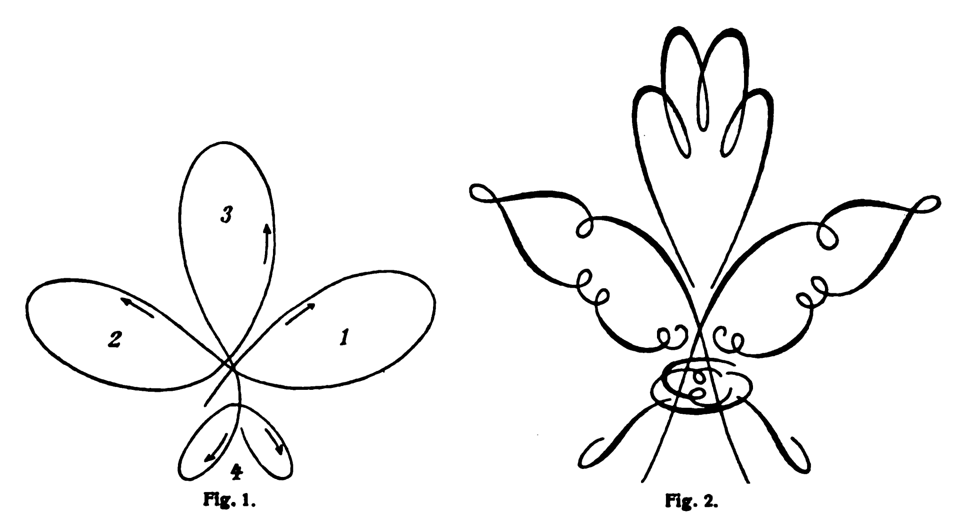


Fig. 1. Fig. 2.

die Schlußzeile verknüpft mit ihren beiden Daktylen in raschem Schwung die Stiele der Blätter, um dann mit den zwei Trochäen links und rechts in kurzen Endschleifen auszulaufen.

Figur 3 vereinfacht, den Übergang zum Linienornament bildend, den einmaligen Verlauf der Verslinien zu größerem Schwung, in Figur 4 endlich gelangen wir durch

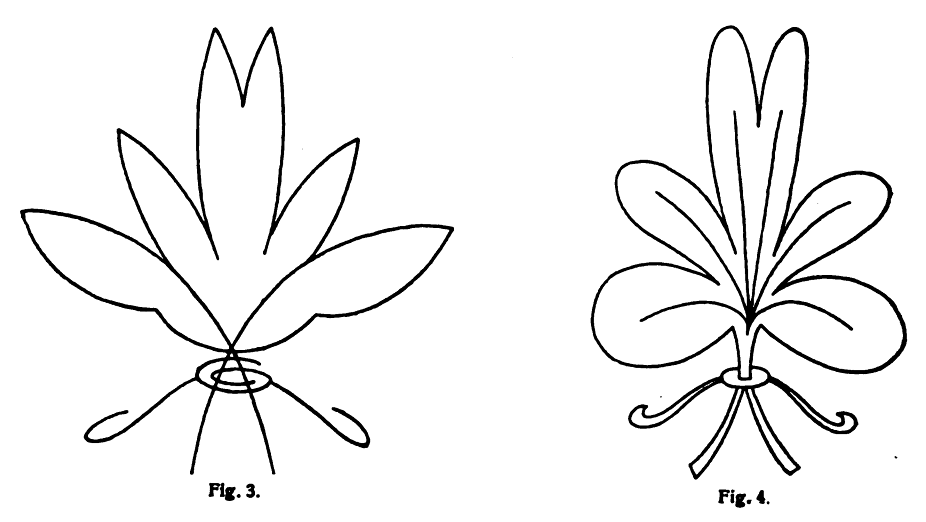


Fig. 3. Fig. 4.

Abrundung und Ausgleich im Sinne einer Flächendarsteltung zu einer Art Palmette, wie sie, als Gegenüberstellung, ihrer Aufteilung und rhythmischen Grundlage nach der alkäischen Strophe am nächsten kommt. (Ehlotzky.)

(Fortsetzung folgt.)

Digitized by Google

Bemerkungen.

Ein Beitrag zur Kunstpädagogik.

(Verwendungsmöglichkeiten des Projektionsapparates in seminaristischen Übungen.)

Von

Max Hauttmann.

Mit 3 Abbildungen.

Bei Übungen zur Geschichte der mittelalterlichen Plastik im abgelaufenen Wintersemester machte ich den Versuch, das Lichtbild nicht auf die weiße Saalwand oder Leinwand, sondern auf die schwarze Schultafel zu werfen, um daran zeichnerische Operationen vornehmen zu können. Es ergab sich, daß auch bei nur halbverdunkeltem Saal der braune Ton der Photographie sich genügend vom schwarzen Grund der Tafel abhebt und daß die mit der weißen Kreide eingezeichneten Linien während des Zeichnens gut zu verfolgen und deutlich sichtbar sind. Voraussetzung ist ausreichende Lichtstärke, — die Lichtstärke eines Spiegelepidiaskopbildes genügt nicht — Bewegbarkeit des Apparates, um durch Vor- und Zurückschieben die Größenverhältnisse des Bildes regulieren zu können, und eine feststehende senkrechte Schultafel — Schiebetafeln müssen verkeilt werden, um beim Zeichnen nicht zu zittern. —

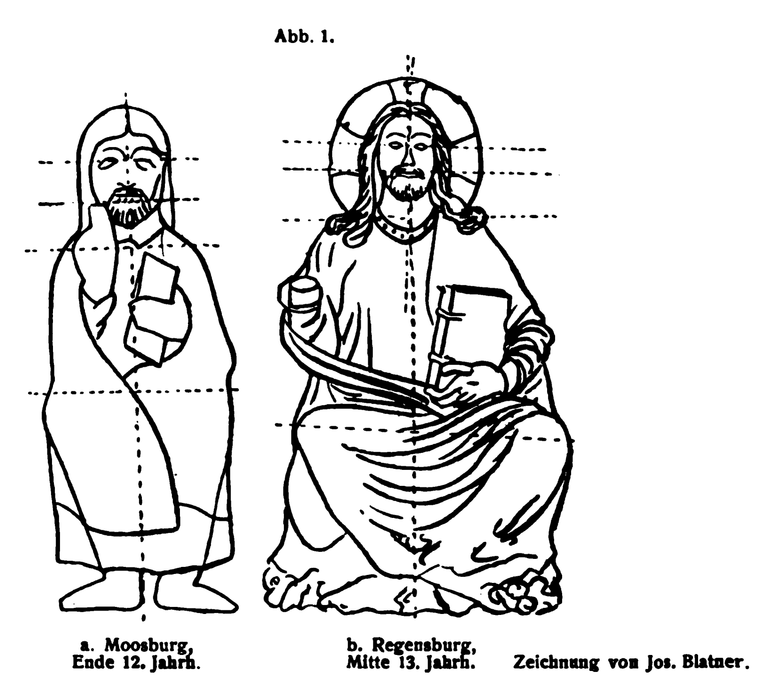
Wir übten hauptsächlich an romanischen Stücken. Eine Entwicklungsreihe, z. B. Weltenrichtertympana, wurde zunächst auf der weißen Wand gezeigt und durch Antworten aus dem Auditorium heraus eingehend analysiert. Erst wenn die Hörer die ganze Entwicklung überschauten, die Fragestellung beherrschten und sich klar waren, worauf es ankommt, wurden zwei Eckpunkte der Reihe als Beispiel und Gegenbeispiel durchgezeichnet. Die Zeichner, die sich aus dem Auditorium meldeten, sollten mit der Kreide nur herausholen, was die Wortanalyse aus den Bildern heraus oder in sie hinein gesehen hatte. So war bei dem Moosburger Christus (Abb. 1 a) die Strichführung von vornherein eckig, hart und stilisierend, eingestellt das Gebundene in Haltung, Bewegung und Ausdruck zu unterstreichen, die Bedeutung der Kontur gegenüber der Innenzeichnung, die Geradlinigkeit und Rechtwinkligkeit der Begrenzungslinien, die die einzelnen Teile in fast reguläre geometrische Figuren pressen möchten, die klare Absetzung Teil gegen Teil, die Symmetrie, die Frontalität, das strähnige Haar usw., und eingezeichnete Achsen — senkrechte Höhenachse, die Querachsen als Parallelen unter 90° auf der Höhenachse — brachten diesen klassischen Stil nahezu auf eine mathematische Formel. Man mußte nur mahnen, daß der Zeichner nicht zu stark stilisierte und nicht zu sehr zugunsten des hineininterpretierten Formideals vereinfachte und unterschlug. Wie man dann bei dem Gegenbeispiel, dem Christus des Regensburger Augustinertympanons (Abb. 1 b), bremsen mußte, daß die Hand nicht gar zu sehr schwelgte in dem flockigen Geball der Haare, in den weichfließenden, welligen, langgezogenen Faltenkurven, die man am liebsten mit breiten Pinselstrichen wiedergäbe, daß sie überhaupt noch Konturen nachging hier, wo die Grenzen der einzelnen Teile aufgehoben, die Übergänge ver-

Digitized by Google

wischt sind, alles ineinander überfließt. Das Abwerfen der Gebundenheit in Haltung, Gebärde und Ausdruck, — selbst bei diesem auf hieratische Gebundenheit gestellten Vorwurf — die Gelöstheit der Bewegungen, das Aufgeben der strengen Frontalität und der absoluten Symmetrie wird wieder durch die eingezeichneten Achslinien greifbar gemacht, von denen die Höhenachse gebrochen, die Querachsen in verschiedenen Winkeln unter sich divergierend erscheinen. Es war ein Eindruck, als nach Erhellung des Saals die beiden Gerippe in stattlicher Größe nebeneinander auf der Tafel standen, und wer das Zeichnen verfolgt oder wie die meisten Hörer mitgezeichnet hat, der wird immer mit diesen Beispielen als Grundanschauungen eines klassisch gebundenen und eines barock aufgelösten Stils arbeiten.

Größere Anforderungen an die Vorstellungskraft stellten Übungen, die die Wandlung des Volumens deutlich machen sollten, da das zweidimensionale Bild hierfür

Abb. 1.



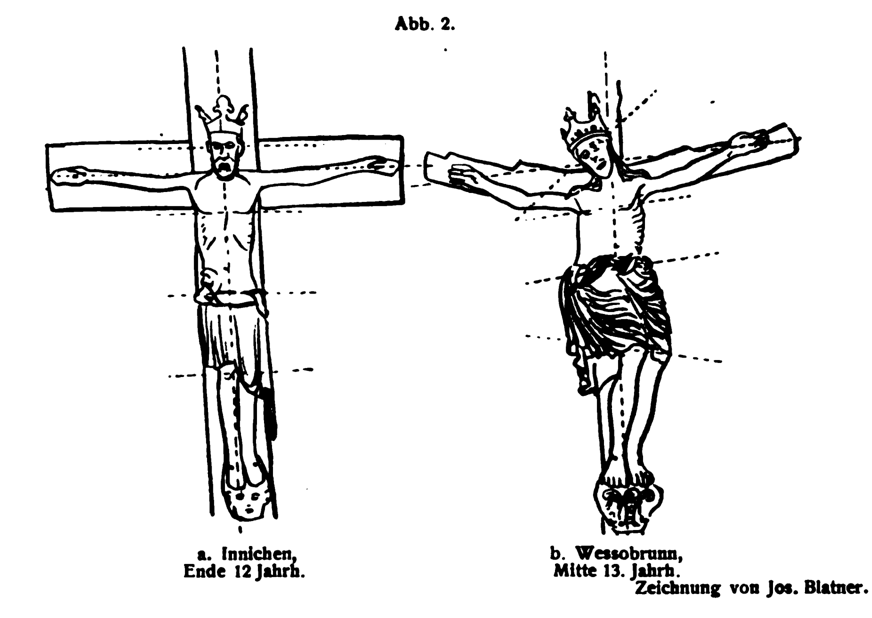
a. Moosburg, Ende 12. Jahrh. b. Regensburg, Mitte 13. Jahrh. Zeichnung von Jos. Blatner.

ja nur Anweisungen geben kann. Der Kruzifixus von Innichen (Abb. 2a) wurde durchgezeichnet auf die plastische Geschlossenheit in der Behandlung jedes Teiles und der Zusammensetzung der Teile hin, in deren Dienst hier Frontalität, symmetrisches Arrangement, klare Begrenzungslinien, Achsengeradheit stehen, — ein Querschnitt durch den Rumpf, eine Seitenansicht (hier nicht wiedergegeben, da nur nach allgemeinen Anhaltspunkten interpoliert) machten die Blockigkeit der Erscheinung, die Vorstellung, daß die Oberfläche des Körpers von aneinandergestoßenen ebenen Flächen gebildet wird, daß die Figur zwischen parallele Ebenen (»Bretter«) eingespannt werden könnte, klar. Am Gegenbeispiel, dem Kruzifixus in Wessobrunn (Abb. 2b), sollte die ausstrahlende Bewegtheit dieses malerischen Stils, das Ausströmen der plastischen Form in den Raum, das Einschlürfen von Raum in das plastische Gebilde durch die Brechungen und Divergenzen der eingezeichneten Achsen gefaßt werden, deren Lage im Raum wieder durch versuchsweises Projizieren der Figur auf die Grundebene und die seitlichen Ebenen näher bestimmt wurde, — die Projek-

Digitized by Google

tionen wären ja nur vom körperlichen Gebilde selbst zu gewinnen, die Versuche, sie aus der Photopraphie herzustellen, verdeutlichen aber jedenfalls den räumlichen Charakter, die Auflösung der plastischen Geschlossenheit. Man müßte solche Projektionen einmal ganz exakt mit den Mitteln der darstellenden Geometrie aufreißen. — Wir machten auch Versuche, unter die Projektionsbilder von Reliefs das Szenarium im Grundriß aufzuzeichnen und eine Reihe zu bilden: anfangend mit irgend einem vollständig in eine Ebene eingeordneten Relief — dann der Straßburger Marientod mit seiner parallelen Schichtung mehrerer sauber getrennt hintereinandergestellter Plane — Jüngstes Gericht des Bamberger Fürstenportals, das die hintereinanderliegenden Plane ineinander überführt und miteinander verschlingt — endlich Abendmahl des Naumburger Lettners, dessen Grundriß nicht mehr durch Parallelen oder Wellenlinien, sondern nur durch eine geschlossene Figur, die die zusammenhängende Tiefenentwicklung anzeigt, zu bestimmen ist. So leicht man das Verhältnis klar

Abb. 2.



a. Innichen, Ende 12 Jahrh. b. Wessobrunn, Mitte 13. Jahrh.
Zeichnung von Jos. Blatner.

machen und schematisch wiedergeben kann, so schwer ist es, eine präzise zeichnerische Form dafür zu gewinnen, weshalb hier auf die Wiedergabe dieser Versuche verzichtet wird.

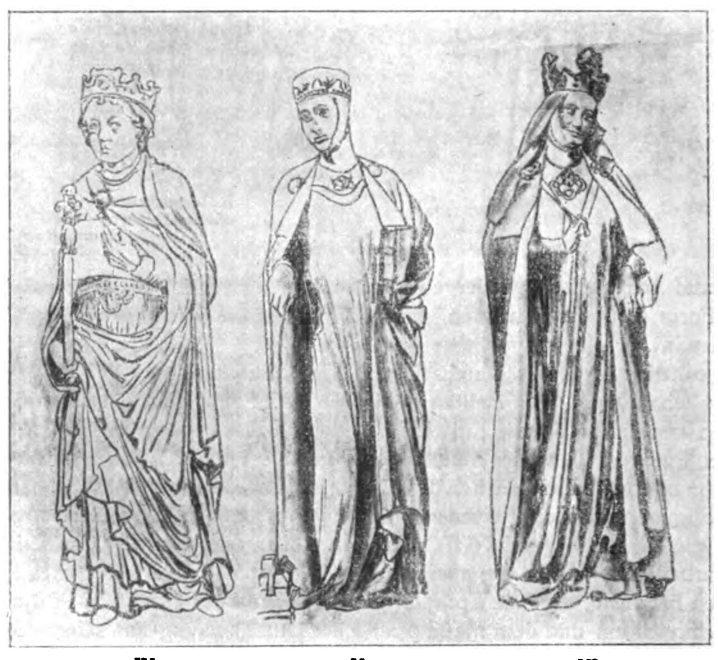
Sehr nützlich ist dieses Durchzeichnen zur Demonstrierung der Wandlungen in der Faltenbehandlung. Wir stellten z. B. eine Reihe von weiblichen Gewandfiguren zusammen als Gerüst für die Entwicklung vom 11. bis zum 13. Jahrhundert (Abb. 3): die Frauenfigur vom Turm der Mauritzkirche in Münster (I) als Beleg für die schindelartig aufeinandergedeckten Flächen des 11. Jahrhunderts, die Quedlinburger Äbtissin (II) für den eckig gebrochenen, zeichnerisch-flächigen Linienstil der 1. Hälfte des 12. Jahrhunderts, die Kölner Plectrudis (III) mit ihrem größeren plastischen Gehalt, den stärker herausgearbeiteten, klarer gegeneinander abgesetzten Falten überleitend zu dem klassischen Faltenstil, den die Ecclesia aus der Freiberger Goldenen Pforte (IV) mit ihrem Formreichtum und dem Maße plastischer Durchknetung auf seinem Reifepunkt zeigt; bei der Naumburger Gerburg (V) der Umschlag ins Malerische: ganz von selbst, ohne vorausgehende Vereinbarung, fing der Zeichner der hier abgebildeten,

Digitized by Google

Abb. 3.



I Münster, um 1060. II Quedlinburg, um 1130. III Köln, Ende 12. Jahrhundert.



IV Freiberg, um 1230. V Naumburg, gegen 1260. VI Meissen, gegen 1270

Zeichnung von O. Bramm.

Digitized by Google

zum Zweck der Reproduktion mit Kohle auf unterlegtem weißen Papier entworfenen Blätter jetzt das Wischen an, um die weichen Übergänge in diesen tiefwelligen Oberflächen, die breiten, abgestuften Schatten, die sanftfließenden Kurven erfassen zu können, und zur Wiedergabe der Oberflächenwerte und des Geflimmers im Gewand der Meißener Adelheid (VI) ist auch der ganz verriebene Kohlestrich noch zu hart und kantig. Mit Hilfe dieser Skala lassen sich instruktive Datierungsübungen anstellen. Man zeigt auf der weißen Wand über der Tafel weniger bekannte oder bis auf die Faltenpartien verklebte Bilder und läßt den Platz bestimmen, an den sie in der auf der Tafel gezeichneten Reihe gehören, und wenn die Antwort lautet zwischen III und IV kann man sie zu direkter Vergleichung zwischen oder über die genannten Nummern rücken.

Die pädagogischen Vorteile dieses Durchzeichenverfahrens, das kein Ersatz und keine Konkurrenz für freihändiges Zeichnen sein soll, wären die Anschaulichkeit, die das gesprochene Wort unterstützt und das, worauf es ankommt, dem Hörer tiefer einprägt als die eingehendsten mündlichen Analysen; die Unabhängigkeit von der Zahl der Teilnehmer an den Übungen; die vom Kunsthistoriker sonst so schmerzlich vermißte Möglichkeit manueller Betätigung am Kunstwerk, die die Erkenntnis des Auges in Hand und Gefühl weiterleitet, in diesem Fall zwingt, für plastische Erscheinungen den besten zeichnerischen Ausdruck zu suchen, in jeder Weise zu intensiver Beschäftigung mit dem Objekt führt. Wie für die Plastik ist das Verfahren für die zeichnenden und malenden Künste, auch für Architektur (z. B. vereinfachende, das Wesentliche unterstreichende Aufrißskizzen) zu verwenden. Man hat schon oft Photographien durchgepaust, aber dieses Zeichnen im großen ist doch etwas anderes. Das Verfahren leistet gegenüber kleineren Stücken und dadurch, daß man durch Näherrücken des Apparates kleinste Bildpartien herausgreifen kann, fast dem Mikroskop vergleichbare Dienste. Ohne besondere Mühe kann zu Vergleichendes auf den gleichen Maßstab gebracht, unmittelbar nebeneinander oder in Zeichnung und Lichtbild direkt aufeinander gelegt, Faltenpartien, Proportionen usw. miteinander verglichen werden. Man kann das Lichtbild über vorgezeichnete Konstruktions- oder Kompositionsschemata werfen — wir haben Villardsche Konstruktionen so untereinander verglichen: Aus dem Demonstrationsverfahren kann in geeigneten Fällen eine Untersuchungsmethode werden.

Kunstgeschichte und lebendige Kunst.

Von

Walter Thomä.

Wir haben im 19. Jahrhundert die merkwürdige Erscheinung erlebt, daß die Tradition der Stile mit den letzten Ausläufern des Empire erlosch und eine Stillosigkeit Platz griff, welche ohne Vorgang in der gesamten Kunstgeschichte dasteht. Man baute und verzierte griechisch, dann gotisch, Renaissance usw., bis die ganze Stilgeschichte der Vergangenheit heruntergebetet war. Dieses Anknüpfen an alte Stile hatte nicht das Ansehen einer Tradition, welche weiterbildete, sondern suchte eine möglichst getreue Wiederholung der alten Formen zu erreichen, so sehr sich die Bedingungen auch geändert hatten.

Diese Erscheinung traf zusammen mit einem Aufblühen der Wissenschaften und

Digitized by Google

nicht zuletzt der Kunstgeschichte, welche die Formen der Vergangenheit immer besser kennen lehrte. Es konnte nicht lange verborgen bleiben, daß sie an diesem Verfall einen Anteil habe. Und so konnten schließlich namhafte Vertreter der Kunstgeschichte selbst (Konrad Lange, Karl Neumann) sich zu der Behauptung versteigen: wir kennen die Geschichte der Stile, und so kommt es, daß wir keinen Stil haben. Und noch heute ertönt in Kreisen des Fortschritts (Muthesius und andere), sobald es sich um Volkserziehung zur Kunst handelt, der Ruf nach dem Zeichenlehrer oder Künstler; der Kunsthistoriker, heißt es, lehrt nicht sehen, geschweige schaffen; er ist überflüssig, sogar schädlich. Somit steht die Kunstgeschichte als Angeklagte vor den Schranken und hat sich gegen diese Schuldvorwürfe zu verteidigen.

Untersuchen wir zuerst: welche Ziele und Wege hat die Kunstgeschichte, und sodann: was bietet sie dem Kunstfreund und dem Künstler.

Die Entwicklung der Kunst kann man wissenschaftlich nur bearbeiten, wenn man zweierlei unterscheidet: die einzelnen Tatsachen, also namentlich die Einzelkunstwerke, gleichsam Raumgebilde, und die Aufeinanderfolge der Tatsachen in der Zeit, das Nacheinander der Kunstwerke. Demnach hat die Kunstgeschichte, analog jeder anderen Geschichte zwei voneinander zu trennende Aufgaben: die Analyse des Einzelkunstwerkes und die Feststellung des Zusammenhangs in der Zeit. Wir lösen aus der Kunstgeschichte zunächst eine selbständige Wissenschaft heraus, welche nur analysiert, und nennen sie Kritik oder Charakteristik, sodann erst betrachten wir die eigentlich historisch-chronologische Behandlung und nennen sie pragmatische Kunstgeschichte. In jedem kunstgeschichtlichen Werke wird man beides gemischt finden.

Die literarische Form der Kritik.

Wichtigster Elementargegenstand der Kunstgeschichte ist das einzelne Kunstwerk, ein räumliches Gebilde, dessen Untersuchung nur darin bestehen kann, daß man es in Elemente zerlegt, denen es seinen Bestand verdankt. Im Unterschied vom Physiker, Chemiker, Politiker, Juristen interessieren den Kunsthistoriker diese Elemente nur soweit, als sie Ausdrucksmittel sind. Es sind dies, um nur die wichtigsten aufzuzählen, Kräfte, Massen, Flächen, Linien, Stoffe, Farben, Licht und Schatten.

Ist das Kunstwerk ein Erzeugnis der Nutzkunst, so treten unter den Elementen diejenigen stark hervor, welche wir als Zweckelemente oder Bedingungen zu bezeichnen pflegen. So gehört zu den Ausdrucksmitteln eines Gebäudes der Mensch, der es bewohnt oder betritt. Die menschlichen, gesellschaftlichen, sittlichen Elemente, welche bei der Entstehung mitgewirkt haben, wirken auch beim fertigen Kunstwerk jederzeit noch mit und gehören zu seiner ästhetischen Natur. Ein Wohnhaus ohne Bewohner, eine Kirche ohne Kult sind nicht nur widersinnig nach vernünftigen Erwägungen, sondern ihre Kunstwirkung ist unvollständig.

Die Untersuchung des Kunstwerkes beginnt also mit der einfachen Analyse, welche eine rein physische, naturwissenschaftliche, gleichsam gefühllose ist. Die sämtlichen Elemente, welche den Ausdruck bedingen, werden festgestellt, gemessen und gewogen. Daran schließt sich zweitens eine ästhetische Untersuchung der Elemente: auf ihre Eigenart, ihren Wert für den Ausdruck, ihre Störungen und Mängel. Nach dem physischen Gewicht wird das Wertgewicht der Elemente festgestellt. Es ist klar, daß dieser Teil der Analyse von der Subjektivität des Schreibers stark mit abhängig ist; über den »wissenschaftlichen« Wert könnte man streiten; doch kommt es ihr zugute, daß auch in anderen, nicht rein exakten Wissenschaften, wie z. B. Staats- und Rechtslehre, die Subjektivität keineswegs ausgeschaltet ist.

Digitized by Google

Die oben beschriebene Forschung hat, wie jede Forschung, etwas Chaotisches, die Darstellung ihrer Ergebnisse bedarf der Ordnung, der Organisation, und diese hat systematischen Charakter. Sie ist nicht leicht zu finden und ebenfalls von der Subjektivität des Schreibers stark mit abhängig. Die so entstehende literarische Darstellung also gibt die Ergebnisse der Analyse in systematischer Synthese wieder und heißt Kritik oder Charakteristik. Sie führt ein selbständiges Leben in der Presse und ist in jeder Kunstgeschichte enthalten, wo sie mitunter größere Abschnitte einnimmt. Sie ist im wesentlichen eine Übersetzung des Kunstwerks in Worte, unter Wahrung des Eindrucks, allerdings des Eindrucks auf den Schreiber selbst, findet aber trotz ihres subjektiven Beigeschmacks erfahrungsmäßig einen Widerhall und kann einen gewissen Grad von Allgemeingültigkeit, welche das Zeichen der Wissenschaftlichkeit ist, für sich beanspruchen.

Wert der Kritik für das Kunstverständnis.

Das Kunstverständnis beruht auf einer Anlage, die stark oder schwach sein kann. Auch die stärkste Anlage dieser Art ist Hemmungen ausgesetzt; auch der Gefühlstüchtige findet vor einem ihm neuen Kunstwerk nicht sofort, und oft nicht einmal bald dasjenige Urteil, das seiner eigenen wahren Meinung entspricht. Er bedarf des Zurechtfindens, der Vertiefung, oder was dasselbe ist, der Zurückführung des verworrenen Gesamteindrucks auf die elementaren Eindrücke. Er gelangt dazu schließlich selbst, er kann aber auch in der Vorarbeit eines Kunstkritikers dafür eine Erleichterung suchen. Für die starke Veranlagung ist schon die rein physische Analyse der Elemente eine genügende Vorarbeit. Sie kommt auch im Rahmen der Kunstgeschichte zuweilen vor, am häufigsten bei Archäologen. Da wird z. B. festgestellt, in welcher Situation sich eine Figur befindet, wie ihre Geste zu einer Dichterstelle paßt, in welchen Stoff sie sich kleidet, mit welchen technischen Mitteln dieser Stoff dargestellt ist usw. Solche Analyse ist Vorarbeit für alles, sie hat bei aller Trockenheit auch für das Kunstverständnis des Begabten eine wenigstens mittelbare Bedeutung. Für die schwache Veranlagung, welche hauptsächlich nach der Kunstgeschichte greift, weil sie nach Verständnis hungert, genügt die eben beschriebene trockene Zerlegung natürlich nicht. Sie verlangt eine andere Vorarbeit in Gestalt einer ästhetischen Analyse, welche die Elemente als Ausdrucksmittel behandelt, Werte und Mängel abwägt und dabei zeigt, wie die Formen aus den Bedingungen, den Gegebenheiten hervorgewachsen sind. Die schwache Veranlagung, welche mit heißem Bemühen den Weg zu Albrecht Dürer sucht, findet diesen Weg verschüttet durch die tausend Schwächen und Mängel, welche dem Meister, der selbst ein Suchender war, als einem Sohne seiner Zeit und seiner Vaterstadt noch anhaften; seine Faltenwürfe sind hart, seine Frauen sind keine Schönheiten, — ist Schönheit keine Aufgabe des Künstlers? Nur der Kritiker kann dem, der so frägt, helfen, die Schwächen und Mängel zu eliminieren, die Schale zu brechen und zu finden, daß ein Kern darin verborgen ist, der in das Reich der Schönheit gehört.

Es ist nicht angängig, den Wert einer solchen Führung zum Verständnis als etwas Subjektives, als eine bloße Suggestion zu beanstanden. Die Gefahr, dem Lernenden Fesseln aufzuerlegen, ist in der Kunst vielleicht nur wenig größer als etwa in der Staats- und Rechtslehre, oder in der dazu gehörigen politischen Geschichte. Voraussetzung ist dabei stets nur, daß der Kritiker keine Schlußurteile aneinanderreiht, sondern eine Urteilsbegründung der obigen Art versucht, welche der andere nachprüfen kann.

Digitized by Google

Der Wert der Kritik (von Kunstwerken der Vergangenheit) für den schaffenden Künstler.

Der schaffende Künstler braucht zunächst eine elementare Kenntnis der Ausdrucksmittel seiner Kunst, und diese Kenntnis erwirbt er in systematischer Form. Sie ist enthalten: im rein handwerklichen Unterricht, in der Anatomie, Perspektive, Farbenlehre, Baukonstruktionslehre. Auch der Künstler ist zunächst genötigt, sich diese Elemente rein wissenschaftlich, gleichsam gefühllos, zu eigen zu machen, dann erst sind sie für ihn Ausdrucksmittel. Er beginnt mit der Lösung einfacher Aufgaben (Darstellung eines Naturgegenstandes, Bau eines Wohnhauses) und findet bei starker Veranlagung des Gefühls nach und nach von selbst diejenigen Verhältnisse unter den Elementen, welche der Ausdruck seines persönlichen Empfindens, seines Stiles sind. Die eben beschriebene Unterrichtsart ist eine individualistische; der Lehrer vermittelt nur, was mit dem Verstande begriffen wird, er suggeriert keine Gefühle.

Auch für diesen Unterricht vermag die Kritik (von Werken der Vergangenheit) einen Nutzen zu stiften, auch wenn sie der physischen Analyse die ästhetische hinzufügt, vorausgesetzt immer die strenge Wahrung der hier geforderten Kausalität. Die Kritik vergangener Kunstwerke liefert ihm nämlich die konkreten Beispiele für die Verknüpfung von Aufgabe und Lösung, von Bedingung und Form. Schon in der Vergangenheit wurde die Natur dargestellt, oder es wurden Nutzbauten errichtet; schon damals war der Zweck, der Stoff, die Gesellschaft, die Zeitstimmung von Einfluß auf die endliche Form, und diesen Einfluß lehrt nur die Kritik.

Demnach ist die Kritik vorhandener Kunstwerke für die starken Naturen unter den Künstlern ein reines Lehrmittel, das die Selbständigkeit nicht antastet, vielmehr zur Selbständigkeit erzieht. Je schwächer die künstlerische Natur ist, desto mehr besteht natürlich auch hier die Gefahr der Suggestion, aber der Lehrwert wird nicht völlig beseitigt. Nur diejenige Kritik kann dem Künstler gefährlich werden, welche in reiner Formanalyse besteht, nicht aber die, welche die Form an die Gegebenheiten knüpft.

Das Wesen der pragmatischen Kunstgeschichte.

Die Kritik des Kunstwerkes fußt auf einer Art Raumanalyse und stellt deren Ergebnisse in einer Synthese dar, welche systematische Form besitzt; der Kritiker muß die Ordnung seines Stoffes selbst finden, und diese fällt begreiflicherweise verschieden aus. Es gibt aber noch eine zweite Untersuchungsart, die chronologische, die Zeitanalyse. Sie beginnt damit, daß sie die Kunstwerke, Kunstzustände und Ereignisse in ihrer Zeitfolge aneinanderfügt. Eine bloß beschreibende Darstellung der sich so ergebenden Kunsttatsachen heißt Chronik. Aber auch bei diesem Verfahren ergibt sich bald ein elementarer Zusammenhang und damit auch eine Analyse des Einzelkunstwerkes, denn seine Elemente und Daseinsbedingungen haben sich in der Regel erst im Laufe der Zeit, also nacheinander zusammengefunden. Die kritische Analyse begründet das Kunstwerk gleichsam aus den Elementen seines Bestandes, die geschichtliche Analyse aus den Elementen seiner Entstehung. Die Elemente, denen das Kunstwerk seinen Bestand und Wirkung verdankt, sind nahezu dieselben, als die, aus denen es zeitlich hervorgegangen ist; nur einige der letzteren sind im Laufe der Entwicklung wieder ausgeschieden.

Das Verhältnis der beiden Verfahren, des räumlichen und des zeitlichen, ist also einfach das, daß sie sich gegenseitig unterstützen, während sie zuletzt


Digitized by Google

zu den gleichen abstrakten Ergebnissen kommen. Besonders wertvoll ist aber die geschichtliche Untersuchung für die Auffindung derjenigen Elemente, welche ich als Bedingungen bezeichnet habe; es sind dies biographische, gesellschaftliche, kulturelle, geographische, religiöse und sogar politische, überhaupt solche, welche außerhalb der reinen Technik und der reinen Form gelegen sind. Sodann hat die geschichtliche Untersuchung und Darstellung den Vorteil, daß sie im allgemeinen einer systematischen Ordnung nicht bedarf, da sich die Dinge am Faden der Entwicklung von selbst aneinanderreihen. In der Hand des Historikers aber, der selbst ein Gestalter ist, wächst sie bald über die Erklärung eines Einzelkunstwerkes hinaus; das Gesamtwerk *(opus)* des Künstlers, der Künstler selbst, die Zeit und das Volk erweisen sich als »Kunstwerke« größten Maßstabes, welche dem Einzelbetrachter leicht unbekannt bleiben.

Der Wert der pragmatischen Kunstgeschichte für das Kunstverständnis und für den schaffenden Künstler.

Aus dem Gesagten geht hervor, daß der Wert der Kunstgeschichte für das Verständnis und den schaffenden Künstler zunächst derselbe ist, als der der Kritik, um so mehr, als ja die Kunstgeschichte diese Kritik als Bestandteil mit enthält: sie lehrt Formen auf Gegebenheiten zurückführen. Aber die geschichtliche Darstellung hat vor der rein kritisch-systematischen einen Vorzug: ihr System ist nicht schwankend, sondern beruht auf der festen Chronologie. Sie ist weit verständlicher und für den schwächeren Schüler erzieherischer. Der Wunsch Lessings, in der Dichtung die Beschreibung durch eine Handlung, ein Nacheinander ersetzt zu sehen, gilt nicht nur für die Dichtung, sondern für alle die Wissenschaften, welche sich auszubreiten wünschen. Die pragmatische Kunstgeschichte ist nicht nebenbei, sondern ihrer Natur nach geeignet, das Verständnis, auch für die Kunst der Gegenwart zu steigern und den Künstler zu lehren, wie er alte Formen wiederverwendet, wenn die Bedingungen heute noch zutreffen, und wie er die alten Formen abstreift, und neue schafft, wenn die Bedingungen heute andere geworden sind. Die Kunstgeschichte vermag den Künstler beides zu lehren: Tradition und Neuerung; sie sorgt mit ihrer Kausalmethode zugleich dafür, daß Errungenschaften der Vergangenheit nicht verloren gehen, als dafür, daß sie kein totes Nachleben führen.

Geschichtliche Beispiele für die ursächliche Verknüpfung von Bedingungen und Formen.

Die griechischen Religionsanschauungen verlangten ein Haus für den Gott, dem Weihgeschenke dargebracht wurden; der Gott war ein erhöhter Mensch und hatte menschliches Empfinden. Lösung: oblonger, fensterloser Raum mit großer Tür, Platz für die Figur und die Weihgeschenke, ein breit hingelagerter Bau, feierliche Säulenstellungen innen und außen, ernst und heiter, eine Stimmung, in der Sinnenglück und Seelenfrieden vermählt sind.

Die mittelalterliche Religionsanschauung verlangte ein Versammlungshaus für die Gemeinde, allerdings mit dem Nebengedanken der göttlichen Gegenwart; Gott ist unsichtbar, nur in der Hostie erscheint er in einem kleinen Punkt; er ist erhaben über menschliche Schwäche und Sinnlichkeit, wer ihm am nächsten kommen will, muß die Welt fliehen. Demnach ist die Lösung des Kirchenbaus diese: ein sehr langgestreckter Raum für die Gemeinde als Zeugin der Verwandlung am Altar, ein Emporstreben der Stützen mit vorwiegendem Ernst, Auflösung der Mauern, der Ausdruck leidenschaftlicher Frömmigkeit und Weltflucht.

Die evangelische Religionsanschauung der Neuzeit verlangt einen Versammlungs-

Digitized by Google

raum für die Gemeinde mit dem Nebengedanken, daß Gott zwar unsichtbar und allgegenwärtig, aber doch gleichsam hier gegenwärtig ist im Wort. Gott ist noch immer der über menschliche Kleinheit Erhabene, aber die kindliche Frömmigkeit genügt ihm, die Weltflucht verlangt er nicht. Danach ist der Kirchenbau ein Predigtraum, der den Blick zwar nach oben zieht, aber nicht mehr in der leidenschaftlichen Weise des Mittelalters. Der Stil verlangt eine Mäßigung der aufstrebenden und auflösenden Tendenz.

Wenn also die Religiosität der protestantischen Gegenwart nach einem Kirchenstil sucht, so muß sie den alten Kirchenstil variieren, und wie dies zu geschehen hat, lehrt ihr die Stilgeschichte am Beispiele der Gotik. Denn die Gotik enthält Tradition und Neuerung. Sie geht aus dem romanischen Stil hervor, der selbst wieder im Altertum wurzelt; sie behält von ihm bei, was sie brauchen kann (z. B. die immer noch erkennbare attische Basis der Säulen), und sie streift ab, was sie nicht brauchen kann. Die Stilgeschichte ersetzt also heute nicht nur die Tradition (diese knüpft meist nur an die letztvergangenen Stile an), sondern sie lehrt auch ganz allein den Umbildungsprozeß der Stile kennen.

Kehren wir zurück zu der Anklage gegen die Kunstgeschichte, die Stilverwirrung des 19. Jahrhunderts verschuldet zu haben.

In Dresden baute Schinkel 1831 die Hauptwache am Schloß. Die Bauaufgabe war, einen Unterkunftsraum zu schaffen für eine Abteilung Soldaten, die abgelöst werden, für einen Wachmann, der auf und ab schreitet, für eine Anzahl Gewehrpyramiden. Schinkel wählte hierfür den griechischen Stil. Die Formen lieferte ihm natürlich die Kunstgeschichte, die ja erst seit Winkelmann das Griechentum in ziemlicher Reinheit kennen lehrte. Die Neuzeit empfindet den Widerspruch zwischen Form und Gebrauch des Gebäudes und gibt der Kunstgeschichte die Schuld.

Die Kunstgeschichte antwortet: »Niemals habe ich gelehrt, daß zu einem Trupp sächsischer Soldaten mit einer Anzahl Gewehrpyramiden ein griechischer Tempel gehöre, sondern das gerade Gegenteil. Ich habe stets gelehrt, daß die Stilformen der Griechen aus den Bedingungen hervorgegangen sind, welche in der griechischen Religiosität, oder in den griechischen Wohnsitten, in der nationalen Kunstauffassung, im Klima, im Material usw. enthalten sind. Aus dieser Lehre folgt von selbst, daß sich mit geänderten Bedingungen die Formen ändern müssen, daß also wohl eine Herübernahme alter Elemente möglich ist, keinesfalls aber eine grundsätzliche Treue gegen den alten Stil.«

Das Urteil ist nicht schwer zu finden. Die Kunstgeschichte ist etwas Ideales, eine Göttin, eine Muse; etwas anderes aber als die Gottheit waren von jeher ihre Priester. Sie machten aus der Kunstgeschichte eine Geschichte der Formen, oder besser noch, ein Magazin für Formen, aus denen man sich die vollendetsten heraussuchte. Der erste dieser Sünder war Winkelmann; sein Werk war ursprünglich die Schaffung der Archäologie, aber er ging weiter: er empfahl die griechischen Formen für die Kunst seiner Zeit. Das zweite und erste reimt sich nicht zusammen; auch er kannte schon, wenn auch weniger gut als wir, die Kausalzusammenhänge; sein Fehler war demnach ein logischer, eine Inkonsequenz. Und nicht andres versuchten die Neugotiker der evangelischen Kirche mit ihrer völlig geänderten Religiosität den Kathedralstil aufzunötigen. Die Kunstgeschichte ist bis in die neueste Zeit hinein revisionsbedürftig nach diesem Prinzip; erst wenn sie revidiert ist, ist sie neben dem Künstler der Gegenwart berufen, Kunstverständnis zu lehren und zum Schaffen anzuregen.

Digitized by Google

Zur Lehre vom Ornament.

Von

August Schmarsow.

Die folgenden Bemerkungen beziehen sich auf F. Adama van Scheltemas Beiträge in Band XV, 4 dieser Zeitschrift. Wenn sich eine so beneidenswerte Fülle von Spezialkenntnis der konkreten Erscheinungen wie der geschichtlichen Entwicklungsprobleme mit solchem ernsten Streben, die Lehre vom Ornament überhaupt zu fördern, verbindet wie hier, dann erwacht der Wunsch nach einer Verständigung auch in dem alten Kunsthistoriker, der diese Fragen gelegentlich einmal behandelt hat, ohne sich der Forschung als Fachmann auch in Prähistorie widmen zu können, und er ergreift gern die Gelegenheit, sich noch einmal da zur Sache vernehmen zu lassen, wo er wenigstens »Anfangsgründe zu jeder Ornamentik« zu bieten gewagt hat. Die abweichenden Ergebnisse, zu denen die Feststellung des eigenartigen Verhältnisses der Technik und der technischen Formen der nordischen Neolithzeit und der anschließenden Perioden den holländischen Forscher gelangen ließ, können weder diesen Wunsch beeinträchtigen, noch die Hoffnung beirren, daß bei so grundsätzlicher Übereinstimmung im leitenden Prinzip es doch möglich sein müsse, eine gemeinsame Klärung der Begriffe zu erzielen und an entscheidenden Punkten sich über bestimmte Formulierung zu einigen, so daß beides geeignet wäre, der eingeschlagenen Richtung des neuen Weges zum Siege zu verhelfen. Solange es sich eben noch darum handelt, die Andersdenkenden zu überzeugen und den gefährlichen »Wechselbalg«, den jene »in die Wiege der neugeborenen Kunst gelegt haben«, ein für allemal wieder herauszuwerfen, muß auch die Ausdrucksweise sich der strengsten Besonnenheit befleißigen und auf poetisch ansprechende Bilder und weit ausgreifende Vergleiche lieber verzichten, wenn sie boshaften Gegnern doch willkommene Angriffspunkte bieten und noch ungeübten Freunden der guten Sache unwillkommene Mißverständnisse vermitteln könnten. Deshalb mag es erlaubt sein, auch Bedenken solcher Art nicht zurückzuhalten, sondern den Lesern dieser theoretischen Zeitschrift zu erneuter Prüfung zu empfehlen. Dabei dürften sich von selbst auch methodische Winke für die Forschung mitergeben.

Den Prähistorikern wird vorgeworfen, der Mißerfolg ihrer bisherigen Versuche rühre wohl daher, daß man sich nie ernstlich Rechenschaft gegeben habe, was denn Ornament überhaupt eigentlich sei. Das ist für den Verfasser der Anfangsgründe in dieser Zeitschrift (1910) geradezu eine Aufforderung zum Tanz. Die Antwort, die im Verfolg der Grundgedanken des Deutschen Gottfried Semper gegeben wird, lautet bei dem holländischen Gesinnungsgenossen (vgl. 405, 1, und meine Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter 1905, S. 3): »Ornament ist seinem ursprünglichen Wesen nach eine symbolische Darstellung von den im Träger tätigen Kräften, die zusammen den nützlichen Wert des Gebrauchsgegenstandes bestimmen und dessen Form diktieren.« Das ist aber eigentlich schon eine Übertragung der Semperschen Formel, die sich zunächst auf die Schmuckformen der Bauglieder in der Architektur bezieht. Diese Bauglieder freilich stehen selbst wieder in Zusammenhang untereinander, wie Säule und Architrav, und gehören somit einem größeren Ganzen an, das jedem Teil seine Stelle und damit seine besondere Funktion anweist, auf daß ihre Kräfte ineinander greifen. Der Gebrauchsgegenstand jedoch kann unabhängig für sich dastehen, wie z. B. das Werk der Keramik, um das es sich zunächst handeln soll; ein Topf ist ein selbständiges

Digitized by Google

Gebilde für sich, im Vergleich zu Basis und Kapitell frei, selbst wo er am Nagel hängt und gleichwie der Becher auch nicht immer aufrecht bleibt. Es wäre die Frage: wozu noch Darstellung der »in ihm tätigen Kräfte« durch ein Ornament, wenn schon seine eigne Form die Bestimmung des Gebrauchsgegenstandes verständlich genug ausspricht? Und wer nun wie wir eine grundlegende Belehrung sucht, der fragt wohl weiter: was heißt denn »symbolische Darstellung«? Nun, das griechische Wort kommt von »symballein«, d. h. zusammenwerfen, -schieben, -setzen, -legen usw., oder aneinanderstoßen, -fügen, -schließen; bezog sich z. B. ursprünglich auf die beiden Hälften einer Scherbe, einer Münze, die als Erkennungszeichen an zwei Personen vergeben wurden, um sich als Gastfreunde auszuweisen und den Anspruch auf das Gastrecht im Hause zu begründen. Erst durch die Zusammenfügung beider kommt das Ganze zustande, wenn auch der eine hier vorhandene Teil schon als Wahrzeichen jenes vollgültigen Ganzen hingenommen wird *(pars pro toto)*, als eine Anweisung auf den eigentlichen Sinn der Sache, und dieser ist eine Anwartschaft auf den höheren Wert, der über das Dargebotene selbst hinausgeht, also eine übertragene Bedeutung des sinnlichen Zeichens. Das Verfahren beruht somit, wie die wörtliche Übersetzung ins lateinische »Kontakt« schon nahelegt, auf einer »Kontakt-Assoziation« — von Vorstellungen also mit dem Scherben und seinem Muster oder der Münze und ihrem Gepräge. Semper meint aber, wenn er den Schmuckformen der Bauglieder eines Tempels »symbolische Darstellung von Kräften« aufgibt, das Wort immer schon als solche vertretende Verwertung, wie z. B. das Akanthusblatt, die Volute am Kapitell, in vegetabilischer Form den Einfluß des Druckes vom Architrav versinnlicht. Diese Zutaten zur Werkform nennen wir jedoch besser schon Dekor oder Schmuckformen, nicht Ornamente. Sowie wir aber von »symbolischer Ornamentik« reden, so stellt sich wohl die Erwägung ein, daß dies ein unterscheidendes Beiwort ist, das also nicht für alle und jede Ornamentik gilt, und daß demgemäß Symbolik nicht die Aufgabe des Ornaments überhaupt sein kann. Wir erwarten symbolische Ornamente vielleicht an Geräten des Tempels, aber nicht der Küche, während diese wohl Hausmarken tragen können, aber kaum Eigentumszeichen eines Gottes. Solche Symbole vermitteln einen geistigen Inhalt, der für sich besteht und den Träger wechseln mag, ohne von der eignen Bedeutung einzubüßen (wie das Hakenkreuz oder das Flügelrad). Genug, sparen wir das griechische Wort lieber für die Werke der alten Griechen auf und versuchen hier für die Germanenländer mit dem deutschen auszukommen, das auch in Holland und Skandinavien verstanden wird und uns vielleicht unmittelbarer helfen kann. Es heißt »Sinnbild« und meint ein Bild, das außer dem sinnlichen Gebilde oder auch Abbild — denn diese beiden Ableitungen liegen hier als möglich vor — noch einen darüber hinausgehenden Sinn hat, also einen dahinterliegenden Vorstellungsinhalt vermittelt. Diese geistige Bedeutung wird in uns wiederum durch Kontaktassoziation, wie wir psychologisch sagen, hervorgerufen oder dem Betrachter, dem Empfänger »in, mit und unter dem Sinnbild« übermittelt. Ist nun jedes Ornament nicht nur ein Zierat, ein Schmuck, sondern notwendig auch ein Sinnbild? Das wird auch F. Adama van Scheltema nicht behaupten wollen. Also gehen wir zu der folgenden Formulierung weiter. »Ornament ist, anders gesagt, eine Betonung der Formen des ornamentierten Gegenstandes«; das ließe sich hören, wenn man nur wüßte, warum sie noch geschehen mag. Doch es geht sofort weiter: »es ist die an sich völlig überflüssige und damit rein ästhetische Darstellung von natürlich gegebenen Kräften, oder — wenn man diese dynamische Bedeutung ausschalten will — die nur dem Scheine dienende Betonung der durch die Natur (= Technik, Zweck) gegebenen Formen.« Halten wir uns zunächst an diese letzte Formel, so wäre Ornament eine

Digitized by Google

Betonung der Formen des Gegenstandes, d. h. des Trägers, der damit geschmückt oder ausgeziert wird, — es ist eine Hervorhebung derjenigen Formen oder Bestandteile des Gebildes, die eben ornamentiert werden. Und welche sind das, fragen wir weiter, doch nicht alle, sondern jedenfalls bevorzugte? Aus der bloßen Relation zwischen Ornament und seinem Träger ist für die Wesensbestimmung nicht viel zu gewinnen. Die Formel $o = x : y$ enthält zwei Unbekannte als Ersatz für das Gesuchte. Setzen wir für den unbekannten Träger y den bestimmter gemeinten ein, also das Gefäß = vas, so bekommen wir $o = x : v$, eine Antwort, die uns auch nicht genügen kann, solange der Träger nicht nach seinem Zweck und seiner Form noch näher bestimmt wird. Gibt es aber nicht auch Ornament, das von seiner Beziehung zum Träger frei geworden ist, das also beliebig übertragbar, etwa schon als Erbgut, vorliegt, also auch für mancherlei andere Substrate ebenso zur Verfügung steht? Die historischen Nachweise bei F. A. van Scheltema selbst bezeugen genug solcher Fälle.

Auch dann aber sind die angebotenen beiden letzten Formeln für das Wesen des Ornaments nicht erledigt. Es bleibt zu entscheiden, ob es sich um eine Darstellung natürlich gegebener Kräfte im Objekt handelt, oder nur um eine dem Augenschein dienende Betonung[1]) der zwecklich-technisch ohnehin bestimmten Formen des jedesmaligen Objekts. Im ersten Fall läge die Mitwirkung der Ornamentik zum Zustandekommen des Kunstgebildes selber vor, im anderen Falle nur eine an sich überflüssige Zutat, die lediglich dem »Schein« zuliebe beigegeben wird, aber auch wegbleiben kann. Die geschichtlichen Erscheinungen weisen beide Möglichkeiten auf, und doch soll für die älteste nordeuropäische Zeit, bei deren Arbeiten hier eingesetzt wird, die »tektonische Aufgabe des Ornaments« verfochten werden. Eine befriedigende Definition für das allgemein durchgehende Wesen des Ornaments überhaupt ist somit nicht geglückt, und die besondere für den Einzelfall nicht überzeugend erwiesen.

Das liegt meines Erachtens an dem einseitigen Beharren bei der objektiven Methode. Man will auch in anerkanntermaßen ästhetischen Angelegenheiten alles aus dem gegebenen Objekt allein herausholen. Und doch stellt F. A. van Scheltema ganz richtig die Frage: wie denn in Wahrheit das erste (hier geradlinige) Ornament entstanden sein möge (414). »Warum schreckt man doch immer davor zurück, diese ersten Punkt- und Strichreihen aus einem primitiven Gefühl für die Schönheit geometrischen Regelmaßes zu erklären? Warum soll um jeden Preis dieses geistige Moment, das selbständige Erfinden und Schön-finden der allereinfachsten rhythmischen und symmetrischen Zusammenstellungen, ausgeschaltet werden?« Ganz einverstanden! das braucht der Verfasser der Anfangsgründe jeder Ornamentik nicht erst zu erklären. Aber wo bleibt bei F. A. van Scheltema dies primitive Gefühl, ganz abgesehen noch vom »geometrischen« Regelmaß, das wir vielleicht noch gar nicht brauchen, um uns zu verständigen, und dessen einengende Bezeichnung wir jedenfalls bei solcher grundlegenden Absicht lieber beiseite lassen, wie alle überlieferten, von schnellfertiger Klassifikation beliebten, oft so ganz äußerlichen und irreführenden Namen, wie »geometrisches« oder richtiger noch planimetrisches (das heißt ebenflächiges) Ornament, »Band«ornament, »Spiral«ornament und »Pflanzen«- oder »Tier«ornament. Wo bleibt dagegen das Gefühl, die subjektive Seite, d. h.

[1]) Richtiger wäre vielleicht: abgekürzte Andeutung, im Sinne willkürlicher Abstraktion der Richtung solcher Kräfte. Unterschiedlicher gibt eine Reihe von Fremdwörtern die Möglichkeiten des Übergangs zwischen Darstellung und Bezeichnung wieder, wie Abbreviatur, Akzentuierung, Signalisierung usw.

Digitized by Google

der Anteil des menschlichen Subjekts als Bildners und Erfinders, wie ferner als Genießers der dargebotenen »Schönheit«? Was will denn jenes rein ästhetische, sonst völlig überflüssige Tun? Wie kommt man überhaupt zu jener »Betonung« der notwendig gegebenen, durch Zweck und Technik immerhin schon gebieterisch mit bestimmten Formen? Und wie kommen diese Gefäße selbst in Wahrheit zustande? etwa durch Naturgesetze, und nicht durch Menschenhand? und ebenso das Ornament, das gewisse Teile bevorzugt und andere unverziert für sich bestehen läßt? Wem anders dankt es seinen Ursprung als dem Künstler, — dem Menschen und seinem besonderen Willensakt?

Ist und bleibt die Ornamentik nicht auch hier noch Wertbezeichnung, wie wir sie allgemeingültig zu bezeichnen versucht haben? Ist nicht das Gefühl für solche Werte, also das ästhetische Wertgefühl des Bildners das erste und ursprünglichste Motiv, das zu sichtbarer Anerkennung sei es des Ganzen, sei es einzelner Bestandteile führt? Ist demnach nicht das Ornament in erster Linie, und überall, wo es auftritt, ein Ausdruck dieses Wertgefühls, ein Niederschlag von Ausdrucksbewegungen auf das Gebilde, wie die Seele aller Formgebung in der Gestalt des Ganzen selber? Erst nach solcher allgemeingültigen psychologischen Erklärung seines Auftretens, aus der subjektiven Quelle im Menschen, käme dann jeder objektiv mögliche oder historisch belegbare Spezialfall, also auch die Frage nach dem Wesen der nordischen Ornamentik der frühen Neolithzeit an die Reihe.

Mit diesem Herausfühlen oder Hineinfühlen geben wir einen zweiten Beitrag zu dem unzureichenden ersten Ansatz bei F. A. van Scheltema. — »Warum wählt man bei der Deutung des Körperschmuckes durchhin den richtigen Weg, indem man die Beziehung zum menschlichen Körper hervorhebt«, heißt es S. 416, »und übersieht grundsätzlich diese Beziehung zum tragenden Körper beim Geräte- beziehungsweise Gefäßschmuck?« Durchaus einverstanden! — bis auf eins. Ist denn wohl beides hier Zusammengestellte genau ein und dasselbe? Körperschmuck und Gefäßschmuck, d. h. Menschenleib hier und Gefäßleib dort? und die Beziehung des Schmuckes zu dem einen gleichwie zu dem anderen ganz einerlei? — Die Beziehung des Schmuckes zum menschlichen Körper verstehen wir unmittelbar, weil wir sie schon am eigenen bei jeder Gelegenheit erfahren haben, am anderen wie im Spiegelbilde erschauen können. Ist das bei einem fremden Körper, dem Topf, der Kanne, der Schale schon ohne weiteres ebenso der Fall? Setzen wir, um den Unterschied deutlich zu spüren, nur erst einmal ein beliebiges Lebewesen, erst ein Haustier, einen Hund oder eine Katze, einen Hahn oder einen Storch, dann aber auch einen Igel oder eine Schlange, einen Affen oder ein Rhinozeros ein, so gibt der Versuch, sich mit ihnen allen nacheinander gleichzustellen, schon die seltsamsten Sprünge. Sehr verschieden leicht oder schwer würde das Verständnis für irgendwelchen Schmuck an ihrem Leibe sich erschließen, und ebenso für das Spiel der Kräfte in diesem oder jenem Organismus, selbst wenn wir möglichst konkret bei der Energie der gleichen Gehwerkzeuge, der Arme des Affen, aber auch der Flügel des Storches anfingen und dann erst zu lernen suchten, wie wohl dem Igel in seinem Stachelkleid, der Schlange ganz ohne Gliedmaßen zu Mute sei. Was fehlt also an der Versetzung unseres Körpergefühls in dies oder jenes Gefäß? Gar bald werden wir mit dem Werkzeug eins, das wir schon handhaben können, mit dem Gerät, das wir täglich brauchen, als sei es eine Verlängerung unserer selbst? Von der Fremdheit dagegen eines Triebwerks garnicht zu reden, dessen Mechanismus wir noch weniger durchschauen als das unserer Taschenuhr. Es fehlt das *Tertium comparationis,* der menschliche Gliederbau mit seiner aufrechten Haltung, seinen ausgreifenden oder sich zusammenschließenden Extremitäten, d h. mehr oder weniger die Möglichkeit, durch

Digitized by Google

Analogieschlüsse sich den anderen Geschöpfen anzupassen, und so finden wir uns bald an der Grenze der Selbstversetzung auch angesichts des Gefäßes. Und dennoch, dem eigenen Werk der Menschenhand gegenüber bleibt immer ein Weg offen, oder erschließt sich leicht vor dem selbstgeschaffenen Gebilde, und das Verständnis für ein keramisches Werk fließt dem Töpfer unmittelbarer zu als der schönsten Krugträgerin und dem geübtesten Kannengießer.

So gibt auch F. A. van Scheltema garnicht die gesuchte oder versprochene Erklärung, »wie das erste geradlinige Ornament wohl in Wahrheit entstanden« sein möge. Dazu gilt es zuvor gemeinsame Eigentümlichkeiten aufzuweisen, vermöge deren das ästhetische Wertgefühl des Menschen in den nützlichen Gebrauchsgegenstand einströmen kann, und die Stellen herauszufinden vermag, die zu solcher Annäherung am ehesten einladen. Dieser ganze Vermittlungsprozeß liegt, wie wir nun verraten dürfen, in dem einen Wort »symbolische Darstellung« eingeschmuggelt; denn was ist dies anders als ein *Quid pro quo,* nämlich des Menschlichgenießbaren, im Schauen Erlebbaren an Stelle des starr und fremd Naturgesetzlichen im kalten Erdenkloß, aus dem das Ding da entstand, eben gerade des »Kristallinischen« in ihm, das uns nicht warm und beweglich anmutet [1]). Es gilt erst einmal, den Menschen als Urheber des Gebilds in seinem natürlichen Recht anzuerkennen und seinen Anteil zur Erklärung herbeizuziehen, d. h. seinen Beitrag bei der Hervorbringung, wie seine Aufnahme bei der Wirkung des Fertigen, mit in die Rechnung zu setzen.

Das geschieht bei der Anwendung der subjektiven Methode, durch die wir früher schon zu brauchbaren und überall befriedigenden Ergebnissen gelangt waren. Also nochmals: »ein Milchtopf und ein Menschenleib, — wie reimt sich das zusammen?« Wo liegen die Vergleichspunkte, die den Schlüssel zum Verständnis auch eines Fremdkörpers wie das Tongefäß ausfindig machen lehren? — Antwort:

1. Beide sind einem besonderen Vorzugsrecht nach aufrecht stehende Körper; beide haben als gemeinsames Merkmal eine Vertikalachse, und diese ist die Dominante des Koordinatensystems selbiger Körper, d. h. die Trägerin der beiden anderen Dimensionen. Deshalb anerkennt der Mensch den Milchtopf, wo er ihm gegenübersteht, als selbständig, soweit diese Haltung ihm selber dafür zeugt, und das ist ein unbezweifelbarer Grad von Verwandtschaft, auf Grund dessen sich andere leicht ergeben.

2. Beide haben also ein Fußende, auf dem sie stehen, mag dies auch noch so verschieden beschaffen sein, und dem gegenüber öffnet sich oben wenigstens die Anwartschaft auf ein Kopfende, das sie auf ihrem Halse frei erheben, so wie es ihnen gewachsen ist. Deshalb ergibt sich beim Menschen, der das erste anerkennt, auch das zweite bald als Forderung, das die Form des »Deckels« mitbestimmt.

3. Beide haben eine geschlossene Rückseite und eine bevorzugte, für Beziehungen nach außen sich öffnende Vorderseite. Beim Milchtopf ist die erstere die Ansatzstelle des »Henkels«, an der sich dies Wahrzeichen seiner Abhängigkeit verbergen oder hervorkehren mag, die diesem gegenüberliegende, die Stelle des Ausgusses, wo ihm der »Schnabel« gewachsen ist, dieser Anfang eines Kopfes. Solche doppelte Vergleichbarkeit mit der Menschengestalt bringt die fühlbarste Annäherung beider Körper mit sich und überwiegt auch den Unterschied, der sich sofort herausstellt, sowie die Hand des Herrn sich nach dem Henkel ausstreckt, daran den Topf aus der aufrechten Haltung heraushebt — und ihn so zum Diener macht; dessen Richtung nach vorwärts, wird nun gar in die nämliche Achse gebracht wie beim

[1]) Vgl. über diesen Begriff für die Kunstwissenschaft meine Grundbegriffe, Leipzig 1905. B. G. Teubner, Anastatischer Neudruck 1922.

Digitized by Google

Menschen, der ihn beherrscht. Dieser Akt der Gebrauchsanwendung bringt also die Gemeinschaft des Baues erst recht in Vollzug. Zwischen vorn und hinten aber liegt die Vertikalachse, durch welche die Parallelebene hindurchgeht, die seine dritte Dimension in zwei Hälften teilt, genau so, wie am Menschenleib: ein neuer Einblick in die gleiche Körperlichkeit.

4. Beide haben auch in der Breitendimension die gemeinsame Eigentümlichkeit einer Stelle größten Umfangs, und diese liegt beim Diener gewöhnlich niedriger, so daß sie schon herkömmlicherweise als »Bauch« bezeichnet wird, nur seltener in »Brust« und »Schulter«gürtel wie beim Menschen. Gerade diese Unterschiede jedoch werden charakteristische Wahrzeichen des Abstandes und der Anpassung zwischen Herrn und Knecht; die letztere kann so weit gehen, daß auch dieser statt des Henkels am Rücken zwei »Arme« an den Seiten erhält, die den Vorzug der Vorderseite vollenden, und damit der Gleichheit das bleibende Übergewicht verschaffen.

Damit sind wir schon weit gelangt mit der Selbstversetzung des Menschen in das Werk der Keramik, und haben doch nur geläufige Anschauungen des Verhältnisses hervorgehoben. Der Bildner des Gefäßes mag diese Vergleichstellen durch die einfachsten Zeichen anerkennen. Er mag das Ergebnis am Ganzen zum Ausdruck bringen, indem er eine schlichte Senkrechte vorn oder an beiden Seiten herabzieht, die eigentlich als »Aufrechte« und nicht anders benannt werden sollte, zumal wo wir das Fremdwort »Vertikale« vermeiden, so lange kein Scheitel vorhanden ist. Er mag die Weite des Bauches mit einer Wagrechten umziehen oder dessen Spannung mit einem Paar solcher Kreise als Gürtel umschließen. Er mag endlich den Schnabel vom Halse sondern, am oberen Rande der Öffnung ringsum den Kragen hinzusetzen. Das alles ist noch frei von nachahmender Vermenschlichung. Auch die zugelassenen Namen für menschliche Körperteile wollen somit nicht streng genommen werden; sonst säßen die Schultern oft unmittelbar am Bauch und fehlte die Brust ganz wie die Hüften, oder was soeben noch Hals war, verwandelte sich durch ein Paar von Henkeln, das wie Arme aussieht, in den Brustkasten bis an die Taille. Nur Anklänge genügen.

Nun aber soll nach F. A. van Scheltema in der Neolithzeit des Nordens das Ziel der Ornamentik zunächst ausschließlich darauf gerichtet gewesen sein, »die in dem Gefäß wirksamen Kräfte zu betonen« und damit seine eigenartige Struktur hervorzukehren (416). »Es mußte also mit der geraden Linie gearbeitet werden.« Neben den Randlinien entstehen die Wandlinien, neben die Bezeichnung der Randsilhouette tritt die des Wandprofils; so erwächst ein lineares System, das den Gefäßbau wie in seinem Grundriß und Aufriß vor Augen stellt. »Damit ist schon die Geradlinigkeit als solche erklärt; denn wir wissen es ja aus der Mechanik, die gerade Linie ist das Bild der einfachen, sich frei betätigenden Kraft.« Ja, wir wissen das, oder stellen uns das geläufig so vor, als sei es so und könne gar nicht anders sein; wir meinen das auf Grund unseres modernen Schulunterrichts! Versuchen wir aber diese Vorstellungsweise unserer Statik und Mechanik auf die Naturkenntnis der Neolithiker zu übertragen, so sollten wir auch wissen, was wir tun, nämlich Ergebnisse abstrakter und kühnlich verallgemeinernder Denkarbeit in die Köpfe damaliger Menschen zu versetzen, die von solchen Leistungen des scharfsinnigsten Verstandes gewiß weit entfernt waren. Dürfen wir glauben, diese primitiven Bildner einfacher Tongefäße hätten mit solcher Auszeichnung des horizontalen Querschnitts durch eine Kreislinie um den größten Umfang die »Ausweitung« der Gefäßform *ad oculos demonstrieren* wollen, in dem senkrechten Strich vom Rand der Öffnung nach dem Boden nochmals die »Beziehung« zwischen oben und unten *in Abbreviatur ad notam* geben wollen, für jeden, der sich mit solchem Gebrauchs-

Digitized by Google

gegenstand abgab[1])? Wäre das nicht lauter schematische Einpaukerei nach Art eines heutigen Schulmeisters, in der Anschauungsstunde für heutige Kinder, die vor lauter Vorstellungsarbeit und Papageienvirtuosität im Nachplappern nicht mehr die Augen aufmachen, um zu sehen, sondern durch solche Konstruktionshilfe gezwungen werden müssen, sich aus einer Abbildung das dreidimensionale Objekt raumkörperlich herauszulesen. Wo es sich um künstlerische Betätigung handelt, wollen wir gern auch beim Neolithiker die natürliche Freude an der Schönheit des Regelmaßes voraussetzen, aber, wo es sich um Ornament handelt, doch keine Belehrung mehr darin erwarten, sondern nur Vermittlung dieses Genusses der Form um ihrer selbst willen. Daß diese auch struktive Werte darbietet, versteht sich von selbst, da das irdene Material dazu nötigt, sich mit seinen Möglichkeiten auseinanderzusetzen.

Und mit solchem »Vertikal-Horizontalsystem«, das doch beträchtlich viele Kurven über Hals und Bauch enthält, soll nun der »Kristallisationsprozeß« einsetzen, »der das ganze erste Kapitel der nordeuropäischen Kunstgeschichte erfüllt« (417). Die Wahl dieser Bezeichnung aus dem Reich der starren Naturkörper angesichts solcher irdenen Gefäße hat mich, wie ich offen gestehen muß, sofort wie eine einseitige Übertreibung verletzt, zu der ich zunächst weder Anlaß noch Berechtigung finden konnte. Hernach, als ich die Folgerungen sah, die aus diesem Vergleich gezogen werden, erschien sie mir als eine nachträgliche Zutat, zuliebe einer sehr gewagten Geschichtskonstruktion, die noch nicht hierhergehört. Nach meinem Begriff von »Kristallisation« kann ihr die dritte Dimension nicht wohl fehlen, und wo wäre sie hier zu suchen, es sei denn im Hohlraum des Gefäßes, mit dem die Ornamentik der Oberfläche nichts mehr zu tun hat. Das Achsensystem der Koordinaten liegt mitsamt seinem Träger, der Vertikale, außerhalb des Bereichs dieser Flächenzier, — und so kann ich auch eine »tektonische Aufgabe des Ornaments« nicht anerkennen. Die »geraden Linien« auf diesen Gefäßen sind überhaupt keine Richtungsachsen, sondern häufig nach kurzer Gradlinigkeit gebogen oder ganze horizontal oder vertikal verlaufende Kurven, keine »abstrakt mathematischen Linien« (434), ja, in Wirklichkeit überhaupt keine »Linien« im strengsten Sinne der Planimetrie, sondern sie sind eingeschnitten oder mit einem sonstigen scharfen Instrument ausgetieft, — also Ritzen — Kerben — Furchen, je nach dem Grade dieser Austiefung oder ihrer Verbreiterung nach oben. Sie wollen nur als Schattenfänger rein auf den Gesichtssinn wirken, wie sie zum Teil sogar mit heller Paste wieder ausgefüllt vorkommen, sind also samt und sonders nur für den Oberflächenschein gedacht worden. Wenn man dies Verfahren aber kurzweg als »Linearornamentik« bezeichnet, so ist doch die Warnung angebracht, kein ernster Forscher sollte mehr solche überlieferten Namen ohne strenge kritische Prüfung wiederholen und weitergeben. Der unglückselige Fehlbegriff »das Lineare« spukt hier wieder als heilloses Zusammenfassungsmittel und führt zu gänzlich unerlaubten Verallgemeinerungen. Dahin gehört auch der Satz: »die Linie wird Füllung«, wo es sich nicht um eine oder die Linie handeln kann, sondern um eine Mehrzahl, ein dichtes Gedränge nebeneinander gebrachter Striche, d. h. um Schraffierung (S. 424). Es sind auch keine struktiven Gefüge, die aus ihnen entstehen, kein »Gerüst«, erst recht aber kein »Skelett«, und sei es nur das sauber herausgelöste Grätengitter der Scholle, vom Kopf bis an die Schwanzflosse; sondern es sind rein ornamentale Erscheinungen, die sich nirgends zu Syste-

[1]) Nebenbei gesagt, ist eine »Beziehung« zwischen oben und unten (oder vielleicht schon besser in umgekehrter Richtung) doch wohl keine »Kraft« mehr zu nennen. An den Antagonismus der Kräfte, Widerspiel von Last und Kraft, wie beim Bauwerk, kann niemand denken.


Digitized by Google

men kristallisieren, aber auch nirgends ihren Ursprung aus der Menschenhand verleugnen, der es ganz fern lag, sich durch die Vorstellungen aus dem starren Reich der Gesteine oder gar dem unterirdischen der Gesteinsbildung bestimmen zu lassen, etwa doch dem Material des Erdenkloßes zuliebe, zu dem sie gar nicht passen.

»Kräfte« sollen sie symbolisieren, ohne daß dieser physikalische Begriff damals vorhanden gewesen sein könnte, und ohne daß sich in solchem Gefäß Gelegenheit böte, innewohnende Kräfte zu bewähren, wie in den Baugliedern des griechischen Tempels, wo die Säule gegen die Last des Daches, oder schon des nächstliegenden Gebälks, mit ihrer eigenen Leistung aufkommen muß. Welcher Art sie sonst sein könnten, vermögen wir ihnen nur selbst abzufragen; denn F. A. van Scheltema gibt darüber mit dem Hinweis auf die Struktur, die sich schon in der wohlgeratenen Form genugsam selber erklärt, keine annehmbare Auskunft. Nun, Kreise und Kurven pflegen wir ja wohl immer schon als Bewegungslinien zu bezeichnen und unwillkürlich als solche aufzufassen. Sie wären es somit auch hier, wo sie wagrecht oder senkrecht über den Bauch gehen, sei es ringsum laufend in sich selber zurückkehren, sei es vom Fußpunkt am Boden aufsteigend den Hals erreichen und an seinem Rande still halten. Bewegungslinien sind auch die »Ausstrahlungen«, die dicht nebeneinander vom Halsansatz über die Krümmung des Rumpfes gleiten. Sie heften sich mit ihrem eifrigen Gedränge wie das abtastende Gefühl an diese Schwellungen der Form. Es sind die Stellen des Richtungswechsels, der Gelenkverbindung, der Spannung und Lösung, die sie bevorzugen; es sind dieselben, die auch eine verständnisvolle Hand des Gebrauchers immer wieder anziehen, wie das formempfindliche Auge des Betrachters zum Nacherleben der Gestaltung einladen. Was können diese vermeintlich so abstrakten Kräfte denn anders sein als die lebendigen Energien des motorischen Apparats, der bei der Entstehung solches Gebildes tätig gewesen, d. h., wie jeder Bildner weiß, die Muskelgefühle, die in den schmiegsamen Stoff der Tonerde einzuströmen scheinen, wenn die durchgreifenden Hände raumschaffend und wandrichtend darin vordringen. Also sind auch die Ritzen — Kerben — und Furchen, die zu der fertigen Gestalt erst hinzukamen, indem die entscheidenden Stellen ihre Herkunft aus der Menschenhand und ihre Verwandtschaft mit dem organischen Menschenleib dem Auge des Schöpfers sozusagen noch von warmem Leben erfüllt offenbarten, der Niederschlag von Ausdrucksbewegungen zunächst des Bildners selbst, dem das Ganze soeben erst entwachsen, als wäre es ein Stück von ihm. Sie sind in ihrem Wesen durchaus bildnerischen Sinnes, — eines plastischen Formgefühls noch unverkennbare Zeugen, — obgleich im ebenflächigen Augenschein verbleibend, da ihnen die gesetzte Grenze der Form selber nicht gestattet, diese nachträglich wieder zu stören, indem sie etwa deren Schwung nach innen oder nach außen überschritten. Diese Gestalt des Ganzen braucht keiner tektonischen Hilfe mehr, sie kann, auch ohne solche Gefühlsakzente für das Auge, als Körper im Raum bestehen und behauptet sich auch selbst allein.

Schon gegen Ende der ersten Periode begegnen nun aber Erscheinungen, die das Freiwerden des Ornaments von seinem Träger bezeugen, also auch F. A. van Scheltema dazu zwingen, »die Entbindung« des sogenannten geometrischen Ornaments »von seiner ersten Pflicht, den Bau des Gefäßes zu veranschaulichen«, als vollendete Tatsache anzuerkennen. Und mit dem Eintritt in die nordische Bronzezeit geht das vermeintliche Erklärungsprinzip, das Ornament sei symbolische Darstellung der im Träger waltenden Kräfte, vollends in die Brüche. Das ist kein gutes Zeichen für die Brauchbarkeit der dargebotenen Auffassung; denn nun gälte sie doch höchstens für einen Ausnahmefall, zumal wenn keine Rückkehr zu solchem struktiven

Digitized by Google

Prinzip mehr erfolgt. Und dies eigne Eingeständnis legt die Vermutung nahe, daß die Aufstellung auf einem Mißverständnis Semperscher Gedanken oder Bötticherscher Tradition beruhe, das die Gesetze der Schmuckformen griechischer Architekturglieder auf die Keramik des Nordens übertrug [1]).

* * *

»Schien das neolithische Ornament aus dem Träger selbst hervorgegangen, so läßt sich das Ornament der Bronzezeit wie von außen herab auf die Oberfläche des Trägers nieder. Die Grundform der Bronzezeit ist der Kreis, — ein in sich selbst beschlossenes Individuum, dessen Teile sich alle auf einen zentralen Kern, den durchweg angedeuteten Mittelpunkt beziehen. Zwei Individuen, der Träger und das Ornament, treten also nebeneinander, es kann nur von einem freiwilligen Abkommen zwischen beiden die Rede sein.« Ein spöttischer Gegner der idealistischen Theorie würde danach sagen können, der Kreis, dies Grundmotiv der Bronzeornamentik, sei dann wohl aus der Luft gefallen (vgl. holländisch »besmet«). — Diese Kreise mit zentralem Kern sind nun aber gar »die Keimzellen, der Samen, die Eier, aus denen sich das organische Leben dieser Ornamentik entwickelt.« Also vom Himmel gefallen oder ein Kuckucksei im fremden Nest? Doppelt schade, wenn es dabei sein Bewenden haben müßte!

Indessen, mir will es scheinen, als habe sich F. A. van Scheltema eine Möglichkeit zur Erklärung der Herkunft des Kreises entgehen lassen, die selbe nämlich, die bei anderer Gelegenheit überzeugend dazu benutzt wird, die Spirale als eine spätere Entwicklungsform des Kreises darzutun. Ich muß mir also erlauben, diese Stelle (431) hier ganz zu wiederholen, um zu zeigen, wie ich es selber meine.

»Als Vorbild des frühen nordischen Bronzeschwertes diente das mitteleuropäische Schwert mit kantigem, durch Nieten mit dem Blatt verbundenen Griff. Bei den süddeutsch-ungarischen Formen knüpft sich nun an diesen Kranz von Nagelköpfen um den halbrunden Abschluß gegen das Blatt ein eigenartiges Stückchen Ornamentgeschichte an: Zuerst werden diese Köpfe selber als Ornament empfunden (sic!) und durch Kreise umrahmt, dann treten unabhängig von den Nagelköpfen konzentrische Kreise auf, und schließlich scheiden diese Köpfe aus dem Ornament aus, so daß ein reines Ornament aus Kreisen übrig bleibt.«

Wie wäre es, wenn der Nagelkopf auch der Vater des Kreises gewesen, der sich auf die Bronzeplatte niedergelassen haben soll, man weiß nicht woher? Bei allen Zusammenfügungen von Bronzeplatten spielt der Nagel mit seinem breiten Knopf eine unvermeidliche Rolle. So beim Befestigen einer solchen Metallplatte auf einem hölzernen Schild als besseres Mittel der Undurchdringlichkeit denn eine Rindshaut oder deren Mehrzahl. Überall muß der breitgerundete Nagelkopf auf der Bronzeschicht zum Vorschein kommen, wie auf der Rückseite das abgeplattete Gegenstück, das die Spitze aufnimmt und wieder mit einer breitgeschlagenen Rundung sicherstellt. Ein so wichtiges technisches Hilfsmittel verdient Anerkennung, schon in seinem Nutzwert, und findet sie durch Wiederholung seines Umrisses, d. h. ein echtes Ornament, das den wertvollen Kern umspielt, begleitet, allseits unterstreicht. Nur die Wiederholung des Umrisses der notwendigen Form des Nagelkopfes, — und der Kreis ist da. Eine Mehrzahl von konzentrischen Kreisen steigert dann nur die Emphase des Ornaments, als Wertbezeichnung um den Anziehungs-

[1]) Oder sollte ich etwa selbst unwissentlich und ungenannt daran schuld sein, da ich behauptet habe, der Germane sei mit Vorliebe auf die Gesetzmäßigkeit der unorganischen Natur, die kristallinische Schönheit und tektonische Struktur gerichtet gewesen?


Digitized by Google

punkt der Aufmerksamkeit. Nagelköpfe verschwinden, aber die Mittelpunkte, wo der Sporn eingedrungen war, bleiben bestehen. Die begleitenden Kreise werden zu Vertretern, mit Leben erfüllte Wahrzeichen für das Auge und das Gefühl des Betrachters, — sie nun das reine Ornament ohne praktischen Zweck. — Der Ursprung aus dem Nagelkopf, als dem unentbehrlichen Erbstück der Bronzeplattenverbindung, wäre für den Kreis, als Grundform der Bronzezeitornamentik, nicht schlimmer denn der Fingerabdruck, als Urbild der Tupfen- und Eintiefungsreihen in der Keramik. Ohne seine Vermittlung bliebe ein Rätsel der Kontaktassoziation zwischen Kreis und Bronzematerial bestehen. Erst die Aufnahme des überkommenen technischen Motivs durch das bestätigende Wertgefühl erhebt es in die ästhetische Sphäre des Ornaments, das immer noch um des Trägers willen da ist und durch die angewiesenen Stellen in seinem Verhältnis zu ihm bestimmt wird.

Das nämliche Erklärungsprinzip, das wir psychologisch Kontaktassoziation nennen, bewährt sich in einem anderen Fall. Die Reizkomplexe aus konzentrischen Kreisen werden anfangs nah aneinander gereiht. Erweitert sich der eingeschaltete Zwischenraum, so stellt sich als Lückenbüßerin die Diagonale ein, die schon in der späteren Zeit der neolithischen Ornamentik vorkam. Eine gerade Linie legt sich also von unten links nach oben rechts verlaufend, oder umgekehrt, sonst etwa von innen rechts nach außen links der Zone, oder umgekehrt, bis an die Nachbarn reichend in den freigelassenen Abstand; ihre Enden berühren die Peripherie der Kreise. Dann verschmilzt dieses Tangentenende hüben wie drüben mit der Kreislinie, d. h. die starre Gerade wird von der Bewegungslinie angezogen (in sie hineingesogen?) und dann ganz ihr angeglichen. Das Ganze gewinnt unter dem Einfluß dieses Kontaktes ein völlig andersartiges Wesen: es erscheint als »S p i r a l e«. Dabei kommt es, wie F. A. van Scheltema hervorhebt, gar nicht sowohl auf das Ein- und Ausrollen der Komplexe sondern vielmehr lange genug auf die Bewahrung der Grundform des Kreises selbst an. Und das heißt man »Spiralornament«? Trotzdem wird dann erklärt: die Kunst der Bronzezeit sei eine durchgehende Verherrlichung der g e b o g e n e n Linie. Wo immer das Ornament Platz genug finde sich auszubreiten, da entstehe sofort ein üppiges Spiel mit gebogenen Linien: Kreisen, Spiralen, Wellen und dergleichen. »Es ist ein endloses Kreisen und Winden, Ein- und Ausrollen, Fließen und Ranken« (428). In der herrschenden Stellung, die das Spiralornament in der frühen nordischen Bronzezeit einnimmt, sieht F. A. van Scheltema den sicheren Beweis, daß wir es mit einem v e g e t a b i l i s c h e n Ornament zu tun haben. Nicht mit einem »Pflanzenornament«, — es sind keine Pflanzen, die nachgebildet werden; keine bildende Kunst also (oder sagen wir lieber: keine d a r s t e l l e n d e Kunst, um nicht in Verlegenheit zu kommen, wenn es gälte der Ornamentik des Nordens doch auch den Charakter als Kunst, wenigstens in relativem Sinne, zuzuerkennen, die wir dann doch als b i l d e n d e bezeichnen müßten). Es bleibt bei der »r e i n g e o m e t r i s c h e n D a r s t e l l u n g a b s t r a k t e r K r ä f t e«. Das vegetabile Leben erscheint nur seiner Anlage nach, »als m a t h e m a t i s c h e A b s t r a k t i o n«, — nicht in der Wirklichkeit, als naturalistisches Bild (433).

Wieder regt sich bei mir der Widerspruch gegen diese Deutung auf ein anderes Naturreich. So sehr ich die Anerkennung des alten Gegensatzes zu den bildkünstlerischen Tendenzen des Südens als einen Fortschritt zum adäquaten Verständnis der nordischen Kunst begrüße, so gewagt erscheint mir die Unterschiebung eines Vorbildes, auch wenn dies nur *in abstracto* zu gelten hätte. Es ist mir genug an dem Linienziehen des Gefühls, das hier unverkennbar hervortritt, je weniger etwa die konzentrischen Zonen eines Schildes, einer Brustplatte walkürenähnlicher Frauen, der Ausbreitung des Ornaments noch durch die plastische Körperform des Trägers

Digitized by Google

einengende Bedingungen stellen. Es sind Bewegungslinien hier erst recht, aber immer noch derselben Herkunft unmittelbar von Ausdrucksbewegungen des Urhebers, sei es des Erfinders selbst oder des geschickten Wiederholers und erneuernden Abwandlers überkommener Motive, schließlich bei weiterer Arbeitsteilung auch des Bewunderers der fertigen Form. Wichtig ist doch auch das unverkennbare Tempo dieser Linienverschlingungen, der Wechsel zwischen Konzentration und schlichter Reihung dazwischen, der Richtungsumschwung innerhalb der Komplexe, zwischen Einrollung und Auswicklung, lauter unleugbare Symptome, die auf zeitlichen Verlauf so augenfällig hinweisen, daß ihnen mit dem stillen, unvermerkten vegetabilischen Wuchs nicht gerecht zu werden ist. Sie fordern viel eher zwingend musikalische Analogien heraus oder wenigstens den Vergleich mit rhythmisierter Körperbewegung im Tanzreigen, daß die psychischen wie die motorischen Äquivalente dort gesucht werden müssen. Wenn man solche Erscheinungen der Ornamentik auch nicht ohne weiteres mit Gesang und Tanz zusammenwürfeln möchte, so dürfen sie doch als Niederschläge künstlerischen Fortschritts und verwickelterer Regungen des Seelenlebens angesehen werden, die wir uns als Urkunden einer höheren Volkskultur nicht entgehen lassen dürfen. — Dagegen betrachte ich als Warnung gegen einen vorschnellen Übergriff ins vegetabile Leben auch die Tatsache des späteren Übergangs in breitere Streifen aus parallelen Linien, die man, stellenweis gewiß nicht ohne Übereilung, »Bandornament« getauft hat. Am Ende der Stufenfolge scheint doch die Ersetzung der lebendig bewegten Linienzüge durch eine gegenständliche Form außer Zweifel zu stehen, nämlich da, wo die angehängten Endigungen Motive der Textilkunst aufweisen. Wenn dieser Übergang überhaupt möglich werden sollte, so konnte das Urbild nicht wohl den Äußerungen organischen Wachstums in der Pflanzenwelt abgelauscht sein. Die Bindeglieder, die sich heute für die Vorstellungsweise des Zeitalters der Naturwissenschaften so verlockend einstellen, dürfen doch wohl bei Kindern der nordischen Bronzezeit nicht, auch nur als Ahnungen nicht, gesucht werden. Geheimnisse aus dem inneren Wachstum einer Zelle des Protoplasma oder der Meeresflora sind doch schreiende Widersprüche zu dem geistigen Entwicklungsstande jener Menschengeschlechter, denen die unendlich mühsame Kleinarbeit eines kunstreichen Waffenschmieds unschätzbare Werte zu verleihen fähig schien. Darüber kann auch die Tatsache nicht hinweghelfen, daß die Spiralornamentik der mitteleuropäischen Steinzeit dereinst schon eine Übersetzung südlich naturalistischen Rankenwerks in die abstrakte Sprache des Nordens gewesen. Ein durchschlagender Unterschied bleibt immer bestehen: die Linie des Pflanzenwachstums ist eine Spiralwindung, die sich dreidimensional im Raume vollzieht, ist also ein Aufstieg um die Vertikalachse, dem Sonnenlicht entgegen, indem die beiden anderen Dimensionen im Abstand von dieser Mitte einander gleich bleiben, sie ist eine Entfaltung, bei der es nicht nur ein Links und Rechts, sondern auch ein Vorn und Hinten gibt, das von den Flächenkünsten, wie Malerei so hier Relief, nur ertäuscht werden könnte. Das Spiralornament der Bronzezeit im Norden ist nur zweidimensional, der Vergleich mit vegetabilischem Leben gilt also nur sehr relativ, versagt in der Hauptsache, und wird damit sinnlos. Indessen, selbst wenn dieser unzulängliche Vergleich, bei dem man sich nicht mehr auf Goethe berufen darf, in seiner beschränkten Gültigkeit noch Anklang fände, so ist es damit doch gewiß noch nicht gestattet zu behaupten, auch die Entwicklung der Kunst in der Bronzezeit sei deshalb ein Prozeß organischen Wachstums gewesen (432), und zwar im Unterschied von dem kristallinischen Prozeß der Kunstentwicklung in der Steinzeit. Heißt es dann weiter: »als das erste Produkt dieses Wachstums tritt uns die ein- und ausrollende Spirale ent-

Digitized by Google

gegen«, — dann wird mit dem poetisch anmutenden Bilde wirklich Ernst gemacht, und statt des »selbständigen geistigen Charakters der Kunst«, den wir (423) erklärt zu sehen erwarten sollten, wird die Meinung erweckt, als könne sich dies Ornament durch organisches Wachstum aus dem vorangehenden Stadium von selber entwickelt haben, d. h. doch unter »Ausschaltung des geistigen Moments«, das für Kunstformen so entschieden und mit Recht in Anspruch genommen wurde, — geheimnisvoll wunderbar in der Tat, nach Art der Romantiker von ehedem, die von dem Wort »organisch« hypnotisiert, die schöpferische Tätigkeit des Menschen vergaßen, die auch hinter der »Metamorphose der Pflanze« steht und deshalb schon von Schiller als eine »Idee« erkannt ward.

Solche Anwandlungen verfänglicher Ausdrucksweise kommen auch sonst vor. Schon hier — am Ende der Bronzezeit — »scheint der Boden bereit zur Aufnahme einer höheren Klasse von Formen: der tierischen« (436). Und wirklich, auch »die Form der dritten Entwicklungsperiode des nordischen Altertums« zeigt uns nicht allein das Auftreten der sogenannten Tierornamentik, sondern »ist animalisch« (die Kunstentwicklung?) wie die der zweiten vegetabilisch, die der ersten kristallinisch« (443). Dazu jedoch sofort die ganz verstandesklare Rechenschaft: »Ich habe den gebräuchlichen Ausdruck Tierornamentik beibehalten, weil es unmöglich ist, für diese nicht mehr mathematisch[1]) benennbaren Formen eine der Strich-, Kreis- oder Spiralornamentik entsprechende Bezeichnung zu finden. Im Grunde genommen aber handelt es sich hier ebensowenig um ein »Tier«ornament, wie in der Stein- und Bronzezeit um ein »Kristall«- beziehungsweise ein »Pflanzen«ornament, und es kann nur zu einer Begriffsverwirrung führen, wenn« — ja, wenn man die Adjektiva »kristallinisch, vegetabilisch, animalisch« dennoch, zum Überfluß in anderen Verbindungen der Phantasie, in der Geschichte der Ornamentik ihr Wesen treiben läßt. Ich selber habe es mit der Tierornamentik ebenso gehalten in einem Aufsatz über das Werk von B. Salin, im Jahrbuch der K. preuß. Kunstsammlungen, Berlin 1911, und ersehe aus der sorgfältigen Unterscheidung von Periode und Phase (428, 2), die ich dort vorgeschlagen hatte, daß F. A. van Scheltema auch diesen Beitrag von mir gelesen hat. Aber gegen erneute kritische Prüfung des zusammenfassenden Namens würde ich mich auch heute noch nicht wehren; denn die Beibehaltung liegt doch etwas anders als bei den Stilperioden der »Gotik«, der »Renaissance«, des »Barock« und des »Rokoko«, mit denen heute die Analogienjagd einen so sinnbetörenden Unfug treibt.

* * *

»Schon bald beschränkt sich die nordgermanische Kunst fast ausschließlich auf die Tierform, sie ist Tierornamentik«, heißt es S. 440. Der uralte Prozeß der »Geometrisierung« (sollen wir diese summarischen Namen der besonderen Art von Stilisierung auch beibehalten?), des Abbaus und Wiederaufbaus zu selbständigen, aber diesmal abstrakten« Formen begann. In erster Linie ist dazu die Verdoppelung beziehungsweise die Erhöhung der Konturen zu rechnen, eine germanische Eigentümlichkeit, die bald zum Verfall des dazwischen liegenden Körpers führt. »Der nordischen Kunst kommt es nicht auf das Tier, als dieses organisch zusammenhängende konkrete Individuum an, sondern nur auf die stark bewegte, bizarre Linie, die nun noch möglichst kompliziert wird.« Ich habe, in jenem Artikel des Jahr-

[1]) Mathematische Formen und Begriffe sind für die Kunstwissenschaft unmittelbar gar nicht ohne weiteres zu gebrauchen, weil sie gänzlich der Gefühlsbetonung und Wertbezeichnung ermangeln, die aller ästhetischen Aufnahme zugrunde liegen.


Digitized by Google

buchs der K. pr. Kunstsammlungen, den Vorgang als eine Übertragung von Erfordernissen und Gewohnheiten des Holzschneideverfahrens auf die Bearbeitung des Metalls gedeutet. Daran muß ich erinnern. »Die Holzschneidetechnik mit ihrem Ausstechen senkrechter Randstege oder schräg im Winkel gegeneinander stoßender Flächen, mit ihrem notwendigen Verfahren der Arbeitsteilung und der Isolierung jedes Elements durch den geschlossenen Kontur oder der Einpferchung jedes Reizkomplexes in einen besonderen Rahmen, der selbst wieder einem Netz von Kompartimenten angehören mag, erfüllt alle Vorbedingungen. Es versteht sich für den germanischen Kerbschnitzer ganz von selbst, daß er das Bild eines kauernden vorwärts blickenden oder rückwärts schauenden Tieres, das ihm als Vorlage dient, in so und soviel einzelne Reizkomplexe zerlegt, die es beim Überblick schon seiner Ausbreitung in Profilansicht gemäß darbietet, das sind: der Kopf, der Hals, das Vorderbein, das Hinterbein und dann noch der Schweif. Daß dabei am Tierbilde der Kopf mit dem Auge, als das wichtigste für die Einbildungskraft, und das Bein, als das bekannte Werkzeug der Bewegung, vor dem Rumpfe bevorzugt wurden, versteht sich leicht. — Es war die Gesetzmäßigkeit der anorganischen Natur, die kristallinische Schönheit und tektonische Struktur, die den Germanen beschäftigt und bis dahin entzückt hatte.«

Auf den äußersten Grad von Zerstückelung und Verworrenheit folgt in der zweiten Phase eine Reorganisation des Tierornaments. Man will vor allem durchgehende Linien, die zwar wild bewegt sind, sich verschlingen, und an denen sich an den unerwartetsten Stellen Köpfe und Gliedmaßen ansetzen, die aber doch in der Hauptsache übersichtlich bleiben und gerade dadurch wirken. Höchst bezeichnend ist hier nun wieder die »Bandformung«: die Körper ziehen sich in die Länge und werden auch gern der Länge nach gespalten. Die gekrümmten Glieder, die vorspringenden Köpfe mit den großen Augen sind nur die überzeugende Illustration zu der Absicht »wildes Temperament, zügellose Kraftentfaltung und rastloses Streben zu suggerieren«. Hier bestimmte Tiere zu vermuten, ist sinnlos (448). — Das Hakenkreuz, diese allen so vielgestaltigen Wirbelformen jener Zeit zugrunde liegende Figur, »scheint eine graphische Darstellung des tierischen Lebens«, das die gesamte Kunst der germanischen Eisenzeit beherrscht. Mit ihr gelingt es dieser Kunst, das willkürliche Leben doch wieder zu bändigen und durch ein höheres Kompositionsgesetz zu beherrschen, das in der wirbelnden Vielheit trotzdem eine Einheit durchsetzt. Dies ist die Symmetrie, oder sagen wir, da es sich um das genaue Spiegelbild eines Ganzen, also doch mit Richtungsgegensatz zueinander, handelt, lieber: die Korresponsion der beiden Bestandteile pariger Einheiten.

Es wäre seltsam, wenn eine derart in der Tiefe germanischen Wesens verankerte Kunst nicht auch in der Dichtung der Zeit entsprechenden Ausdruck fände, hatte ich mir bei der Beschäftigung mit dem reichen bei Bernhard Salin gebotenen Abbildungsmaterial gesagt, und die Übereinstimmung mit dem Stabreim hervorgehoben. »Die Hauptglieder des tierischen Gebildes sind die Träger der Alliteration, die den Sinn des Satzes zusammenhalten und für das Gedächtnis des Sängers wie für die Aufnahme des Hörenden den notwendigen Anhalt geben. Die Hausgesetze der germanischen Tierornamentik und der alliterierenden Verskunst sind also durchaus verwandte Äußerungen der selben geistigen Organisation.« Dabei dachte ich zunächst an das Zustandekommen kurzer Orakelsprüche mit Hilfe der Runenstäbe. Für ein Zeilenpaar durfte zunächst nur ein Stab aus dem dargebotenen Bündel gezogen werden; die Rune, die er trug, mußte den Anlaut der stärksten Hebungen bilden, also mindestens dreimal wiederkehren. Handelte es sich bei der Fragestellung um das Verhältnis zwischen Personen, mochte der Anfangsbuchstabe ihrer

Digitized by Google

Eigennamen hinzukommen. So haben wir in jedem Stabreim oder abgeschlossenen Spruch etwa drei bis vier Hebungen, die den Hauptteilen des Tierkörpers in seiner Profilansicht entsprechen. Kopf und Vorderbein, Hinterbein und Schweif, oder ohne diesen. Und in einem zweiten Zeilenpaar kann das Gegenstück in umgekehrter Austeilung der Anlaute wiederkehren. Das sind die Grundzüge, auf denen sich dann auch die frei gestaltende Dichtung des Epikers aufbaut. »Der Stabreim steht nur auf den Hebungen, sagt neuerdings Fr. Panzer[1]), und zwar nur auf denen, die auf der höchsten Nachdrucksstufe liegen. Das bewirkt also, daß die Betonungsgipfel des Verses, auch noch vom gleichen Anlaut umglüht, für Sinn und Gefühl übermäßig heraustreten, während das Dazwischenliegende im Schatten bleibt«, ähnlich wie in der Zeichnung des Ornaments. Diese immerhin äußerliche Tatsache starker Hervortreibung der betontesten Silben im Verse hält freilich den tief innerlichen Dingen, die im Hintergrunde der Kunstleistungen liegen müssen, noch nicht das Gleichgewicht. Wer da ernstlich vergleichen will, muß tiefer zu dringen versuchen, — das wußte auch ich; aber das Jahrbuch der Kunstsammlungen ist nur für die bildenden Künste. Friedrich Panzer hat denn auch mit Glück weitere Übereinstimmungen verfolgt. »Das auffälligste Stilmittel germanischer Stabreimdichtung ist die sogenannte Variation, d. h. die Gewohnheit, einen Vorstellungsinhalt — und zwar Einzelvorstellungen wie auch zusammengehörige Komplexe — mit wechselnden Worten sprachlich zwei- oder mehrmal auszudrücken, ohne daß solche Wiederholung für das einfache Verständnis des Vortragenden notwendig wäre. Die gesamte germanische Epik kennt dies Stilmittel und prägt ihrer Darstellung damit einen ganz besonderen Charakter auf. »Durch dies eigenartige Zögern, Zurückschauen, Wiederaufnehmen und Verweilen im beständigen Vorwärtsschreiten, dies überstarke Betonen einzelner Glieder der Erzählung durch die variierende Wiederholung entsteht der Eindruck einer heftigen Unruhe, der auf eine leidenschaftliche Erregung des Innern schließen läßt. Man hat den Eindruck eines starken Schwimmers, der mit den Wogen kämpft, immer wieder sich zurückgeworfen sieht und doch stetig vorwärts dringt«. Es sind die Wogen des Gefühlslebens, das dies Ringen mit der Sprache begleitet und durchwühlt, dessen übermächtige Wallungen auch den Dichter überwältigen.

Zugleich findet eine ganz eigenartige Durchschlingung statt, in der die Vorstellungen sich erst herausarbeiten und ruckweise entfalten. Ihre Abfolge zeigt nicht selten eine zunächst verwirrende Durcheinanderwürfelung der zusammengehörigen Glieder. »Und so entsteht der Eindruck einer rastlosen, aus tiefster Gemütserregung quellenden Unruhe. Auch in den ereignisreichsten Erzählungen bleibt aber dieser Dichtung das ihr eigentlich Wichtige der geistige Grund, aus dem alles erwächst; die Geschehnisse sind für sie schließlich nur vorhanden als der sinnliche Abglanz von Gedanken und Gefühlen, die in Wahrheit ihren Inhalt abgeben«.

Der dritten Phase des Ornamentstils, deren Erscheinungen auf Skandinavien beschränkt bleiben, gelingt eine nochmalige Steigerung in der Kraft der Ausdrucksbewegung, indem vor allem die Beine als Bewegungsorgane ausgebildet werden, während der Kopf zurücktritt. In die Schenkel dringt zugleich die Spirale ein und wird als Bewegungslinie zum Hauptmotiv, die Füße werden blattrippenartig aufgelockert. So vermag diese Stufe ein Höchstmaß von Geschmeidigkeit und feiner Zierlichkeit zu erreichen, trägt aber in sich auch deutliche Symptome der Überreizung und der Zerfahrenheit.

[1]) Germania, Korrespondenzblatt der Römisch-Germanischen Kommission des Deutschen Archäologischen Instituts, 1921, Heft 2.


Digitized by Google

Den Gesamtcharakter dieser »germanischen Tierornamentik« habe ich in meinem Sinne folgendermaßen auszulegen versucht (a. a. O. II, 37). »Es ist eine leidenschaftliche Gebärdensprache, die hier mit innerlicher Kraft hervorbricht und, in die engen Grenzen des Flächenzierrats eingefangen, sich in gedrängter Wiederholung nur Genüge schaffen kann. Gegen die Schranken des Rahmengehäuses drängen sich und stemmen sich die Gelenke wie runde Kniescheiben oder eckige Elnbogen; aber dazwischen erstrecken sich steil ansteigende oder lang ausgeschwungene Organe der Ortsbewegung, die sichtlich aus »Bandstreifen« erwachsen, aber am Gelenkknoten verbreitert, am anderen Ende verjüngt sind, d. h. dem Wachstum der Glieder angeglichen wurden. Neben diesem großen Geflecht dann erscheinen die Köpfe und Füße nur wie letzte Ausläufer und Endigungen von feinster Verzweigung bis ins zarteste Linienspiel, das noch mitzittert zum Ausvibrieren der charakteristischen Hauptgebärde selber. Die animalische Natur dieser Phantasiegebilde nordischer Ornamentisten dient nur als das sinnliche Substrat, in das sich die verwandte menschliche Natur hineinlegen kann; sie gibt dem Betrachter den notwendigen Anhalt für sein eigenes Körpergefühl auf Grund der Tastempfindungen beim Gebrauch der Arme und Hände, der Beine und Füße oder des beweglichen Halses mit dem Kopf darauf, aber verfeinert und bis zu gewissem Grade entkörpert, über die zartesten Tastorgane der Fingerspitzen hinaus in zuckende Nervenenden, zu Ausdrucksträgern des inneren Lebens, das sich in Gliederstellungen und Muskelkontraktionen auszuprägen pflegt. Noch ist es sogenannte »Tierornamentik«, doch weit entfernt von jedem Absehen auf objektive Darstellung natürlicher Tiere aus dem heimischen Anschauungskreis, — vielmehr den Tonbewegungen musikalischer Instrumente oder der menschlichen Stimme verwandt, und deshalb so wenig gebunden an ein bestimmtes und besonderes, dem Menschen doch als andersartig bekanntes Geschöpf, — frei von der Gebundenheit an das Brutum, sei es Vierfüßler am Boden oder Vogel in der Luft, in beiden Regionen heimisch, und doch — nur im Menschen selber zu Hause.«

Diese Charakteristik ist ja wohl lebendig und fruchtbar genug ausgefallen. Auch Adama van Scheltema hat meines Wissens keinen Anlaß gefunden ihr zu widersprechen, sondern eher die seinige daran angeschlossen; obgleich der Schluß auf den innern Zustand der Urheber solcher Werke doch nur der subjektiven Methode zustehen dürfte. Ich kann also nur wiederholen, daß sein eigner Erklärungsversuch auf die erste Periode beschränkt bleibt, bei allen folgenden versagt, während mein Prinzip, in jedem Ornament eine Wertbezeichnung zugunsten seines Trägers zu sehen, sich überall anwenden läßt und durch befriedigenden Ertrag bewährt hat, so daß man dessen wissenschaftliches Vorzugsrecht nicht leugnen kann.

Damit möchte ich schließen, und da wir doch Schopenhauer schon kennen, auch nicht mehr zu Bedenken gegen die Vergleiche mit den drei Naturreichen zurückkehren, in denen die Darstellung der Entwicklungsgeschichte bei F. A. van Scheltema gipfelt. Ich möchte gewiß ebenso wenig wie dieser ernste Forscher wetteifern mit dem Ruhm, den sich »der Metaphysiker des Ornaments« erworben hat, mögen sich auch andere Köpfe dadurch verleiten lassen. Deshalb vermeide ich ebenso das Luftschiff, das aus leichter Ornamentik mit struktivem Drahtgerüst gezimmert ins dunkle Land der Religionsgeschichte fliegen möchte. Wie ich die Aufgabe der Kunstwissenschaft gegenüber Ornamentik und Kunstgewerbe unserer nordischen Kultur ansehe, habe ich schon in meinen »Grundbegriffen« 1905 (257, 1) gegen Karl Lamprechts Versuch eine »ornamentale Kunstperiode« zu konstruieren deutlich genug ausgesprochen. Danach wären als Objekte der Kunstgeschichte prähistorischer Zeiten zunächst selbstverständlicherweise die Erzeugnisse des Kunstgewerbes zu betrachten,

Digitized by Google

und ebenso wie bei den Naturvölkern die Wohnungen, so der Nomaden wie der Siedler. Will man außerdem die Geschichte des Ornaments als die der abstrakten oder auch absoluten Form behandeln, wie dies F. A. van Scheltema im Sinne hat, so gibt das eben eine Vorgeschichte der Kunst, in der ich sogar mehr sehe als eine »Propädeutik zur Kunstgeschichte der historischen Perioden«, die wir bis dahin kennen. Nur muß man nicht glauben, mit der Behandlung des Ornaments allein auszukommen als einzigem noch vorliegenden Zeugnis für die absolute Form; denn die Gesetze der Ornamentik sind allen menschlichen Künsten gemeinsam, denen räumlicher wie denen zeitlicher Anschauungsform. Deshalb müssen auch alle übrigen noch irgend erreichbaren Hilfsmittel herbeigezogen werden, dies gemeinsame Gebiet aller noch aufzuhellen, soweit es menschenmöglich ist, und am ehesten ist von der Mitarbeit der Musikwissenschaft, der Rhythmik und Metrik, wie aller Erkenntnis der menschlichen Körperbewegungen, insonderheit der der Ausdrucksbewegung, also auch vom Tanz und Spiel, der weitere Aufschluß zu erwarten. Für die Gemeinsamkeit der Grundgesetze der Formbildung in allen Künsten, wie sie in der Ornamentik vorliegen, hoffe ich noch die früher versprochenen Belege beibringen zu können, wenn nur die Möglichkeit graphischer Veranschaulichung sich wieder günstiger gestaltet als dies heute der Fall ist. Auch das gibt einen Beitrag zur Lehre vom Ornament überhaupt; denn es sind eben Anfangsgründe einer jeden Ornamentik.

Digitized by Google

Besprechungen.

Erich Becher, Geisteswissenschaften und Naturwissenschaften. München und Leipzig, Verlag von Duncker und Humblot, 1921. XII u. 335 S.

Dieses große Werk, das eingehend die Theorie und Einteilung der Realwissenschaften untersucht, fällt sowohl seiner Haupttendenz nach in den Interessenkreis unserer Zeitschrift, als auch durch Behandlung zahlreicher Probleme, die unmittelbar kunstwissenschaftliche Forschung berühren. Die allgemeine Kunstwissenschaft ist fraglos Geistes- und Kulturwissenschaft; darum kann sie nicht unbeteiligt bleiben, wenn das Wesen jener Wissenszweige in Frage steht. Und Ausführungen (wie z. B. über das Gesetz in der Geschichte) müssen auch ihre sinngemäße Anwendung auf das Gebiet der Kunst finden: inwieweit empfangen sie von hier aus Bestätigung, und warum ergeben sich bestimmte Abweichungen? So lädt dieses Buch ein zu grundsätzlicher Erwägung uud Nachprüfung, und schon deshalb ist es höchst willkommen. Aber es regt nicht nur an — das besorgen heute zahlreiche Veröffentlichungen — sondern es belehrt wirklich. Klar und schlicht, abhold jeglicher schillernder Geistreichelei, gibt es sich. Das ganze Material wissenschaftlicher Literatur wird gebührend berücksichtigt (fast jede Seite zeigt einige Anmerkungen); vorhandene Lehren erfahren umfassende Aussprache; wo neue auftreten, geschieht es nicht ohne sichernde und tunlichst alle Möglichkeiten abschätzende Begründung. All dies ist nicht modern. Der Kunstphilosoph liebt in unseren Tagen mehr den rauschenden Höhenflug; er hat Angst vor dem Pedantischen, Spießbürgerlichen. Aber jenes Tempo und diese Angst verlieren häufig den gesunden, zuverlässigen Boden der Wissenschaft. Und den verliert eben Erich Becher niemals. Eine schier unendliche Arbeit steckt in diesem Werk, und eine ruhige Besonnenheit. Darum kann jeder — welcher philosophischen Richtung er auch angehören mag — hier viel »lernen« (im buchstäblichen Sinne des Wortes); und darum kann dieses Buch Grundlage gedeihlicher Erörterung werden. Man streitet nicht im Nebel; das Feld ist deutlich übersehbar. Interpretationsschwierigkeiten bestehen nicht. Gewiß hat man bisweilen das peinigende Gefühl — das Erich Becher sicherlich auch kennt — daß jenseits der sauber sezierten Probleme andere liegen, die nicht bereinigt sind; und man wittert Tiefen und Gefahren, dunkle Abenteuer des Geistes. Aber Becher ist kein Abenteurer; das strenge Verlangen nach faßbarer Exaktheit unterdrückt solche schweifende Gelüste. Doch benötigt die Wissenschaft zu ihrem Fortschritt beides: jene tollkühne Verwegenheit und diese geläuterte Nüchternheit. Man applaudiert heute zu einseitig der ersteren und man verkennt hierbei den geistigen Adel des zweiten Typus und seine Bedeutung. Es ist keineswegs so, daß er bloß sammelt und ordnet; nein: er sichtet, prüft und sichert. Sein sind die Früchte der Ernte, wenn auch nicht der Sturmwind des Frühlings. Unerläßlich erscheinen beide, und zwecklos das Unterfangen, sie gegeneinander auszuspielen. Das Sensationelle blendet, der Zauber lockender Geheimnisse verführt. Bei Becher ist keine Blendung und keine Verführung: aber solide und gediegene Qualitätsarbeit. Der »Werkbund« verlangt sie; jedoch auch keine Philosophie vermag sich dauernd zu behaupten, der

Digitized by Google

jene Eigenschaften abgehen. In dem eben gekennzeichneten Sinne erscheint das neue Werk von Erich Becher mustergültig.

Dieser allgemeinen Charakteristik will ich eine ganz kurze Andeutung des Inhaltes folgen lassen. Dabei werde ich keineswegs der Fülle von Einzelfragen — die aber eine gewichtige Rolle spielen — gerecht; auch tritt hier als nacktes Ergebnis auf, was in Wahrheit Endglied sorgfältiger Untersuchung ist. So darf die Skizze nur als nachdrücklicher Hinweis auf das Werk selbst gelten. Becher lehnt »künstliche« Einteilungen ab, die sich auf irgend ein Merkmal oder auf einige wenige von vielleicht nur untergeordneter Bedeutung stützen, die lediglich einen oder einige wenige Gesichtspunkte herausgreifen. Natürlich oder adäquat ist eine Einteilung, die das Ganze der Organisation, alle wesentlichen Merkmale und Gesichtspunkte berücksichtigt. Durch sie gelangt eine tiefe Einsicht in die innere Struktur der Wissenschaften zum Ausdruck. Die historisch gewachsene Verästelung richtet sich in der Hauptsache doch nach dem Ganzen der Wissenschaften und nicht nach einzelnen sekundären Merkmalen oder Gesichtspunkten. Darum nähert sie sich auch der adäquaten Gliederung. »Wenn daher Einteilungsvorschläge, wie sie z. B. von Windelband und Rickert gemacht wurden, jener ungezwungenen, wildgewachsenen Verzweigung stark widerstreiten, so muß uns dies bedenklich machen.« Das Wesen der Wissenschaft ist am besten von ihrem Ziele aus zu erfassen, auf das ihre ganze Struktur sich richtet. Und dieses Ziel ruht im »Wissen, d. h. in der sicheren, wahren Erkenntnis, die uns in Urteilen entgegentritt«. Aber diese Urteile — und mit ihnen Fragen, Annahmen usw. — würden ohne weiteres auseinanderfallen, wenn sie sich nicht auf sachlich zusammengehörige Gegenstände bezögen. Die Gegenstände bringen die Fragen mit sich, und von den Gegenständen hängen die Antworten auf diese Fragen ab, die wahrscheinlichen und gewissen Urteile; »die Gegenstände bestimmen die Subjekte der Fragen und der antwortenden Urteile, sowie deren mögliche Prädikate. Darum gehört im Erkennen, im Wissen, in der Wissenschaft nicht zusammen, was sich auf nicht zusammengehörige Gegenstände bezieht. Darum hat jede Wissenschaft ihren Gegenstand oder ihre Gruppe von sachlich zusammengehörigen Gegenständen, die Fragen, Annahmen und Urteile sachlich zusammenhält.« Ließe man jedoch eine Fülle von Fragen und Urteilen über einen Gegenstand aufeinander folgen, ergäbe das noch immer keine Wissenschaft. »Dazu gehört sorgfältige, womöglich einheitlich planvolle Ordnung, gehört ‚System‘, wie die Wissenschaftstheoretiker immer wieder betont haben.« So gelangt Becher zu der Definition: eine Wissenschaft ist ein gegenständlich geordneter Zusammenhang von Fragen, wahrscheinlichen und wahren Urteilen nebst zugehörigen und verbindenden Untersuchungen und Begründungen, die sich auf denselben Gegenstand beziehungsweise auf dieselbe Gruppe von sachlich zusammengehörigen Gegenständen beziehen. Wäre die Einteilung nach Gegenständen prinzipiell unnatürlich, hätte sie sich gewiß nicht in weitestem Umfang bei dem organischen Wachstum des Wissensreiches durchgesetzt. Trotzdem begegnen wir verschiedenen Disziplinen, die den gleichen Gegenstand behandeln. Anatomie und Physiologie des Menschen haben beide den menschlichen Körper zum Gegenstande; Physik und Chemie haben es mit denselben Körpern zu tun; Erkenntnistheorie und Erkenntnispsychologie beide mit dem Erkennen. Als Gegenstand bezeichnet die Erkenntnislehre alles, womit sich unser Erkennen beschäftigt; demnach nicht bloß wirklich Existierendes, sondern auch lediglich gedachte Gebilde, z. B. imaginäre Zahlen. Nehmen wir diesen erkenntnistheoretisch-logisch wohl begründeten Gegenstandsbegriff auf, hat die Anatomie den Bau, die Physiologie die Funktionen des Organismus zum Gegenstande. »Die verschiedenen ‚Seiten‘ (Eigenschaften und dergleichen), die für verschiedene ‚Gesichts-

Digitized by Google

punkte' sichtbar werden, bedeuten für die Erkenntnis- oder Wissenschaftslehre verschiedene Objekte.« Die schärfste Scheidung trennt Ideal- und Realwissenschaften; aber trotzdem bleiben mancherlei Schwierigkeiten, da Idealobjekte und Idealurteile aus den Realwissenschaften nicht ausgemerzt werden können. Im Reiche des Realen selbst ist der auffälligste Unterschied der zwischen physischen und psychischen Objekten, z. B. zwischen Steinen und Gedanken. »Natur und seelisch-geistige Welt sind durch eine tiefe, unüberschreitbare Kluft getrennt, während Natur und Kultur, durch stetige Entwicklung ohne Grenze ineinander übergehend, nach Rickerts Lehre nur durch verschiedene Betrachtungsweise identischer Dinge hinreichend gesondert werden können.«

Es gibt einige Fälle (z. B. synthetische und analytische Geometrie), in denen Wissenschaften von gleichen Gegenständen durch Verschiedenheit der Methoden gesondert werden. Wichtiger ist aber, daß Wissenschaftsteilungen, die sich zugleich auf klare, einschneidende Unterschiede von Gegenständen und ebensolche Unterschiede von Methoden gründen, höchstwahrscheinlich adäquat sein werden. Die gegenständliche Unterscheidung von Ideal- und Realwissenschaften fällt zusammen mit der nach Methoden sich richtenden Zerlegung des Wissenschaftsreiches in apriorisch-deduktive und empirisch-induktive Disziplinen. Ferner entspricht der gegenständlichen Einteilung der Realwissenschaften in Natur- und Geisteswissenschaften die Sonderung der Methoden in solche der Sinneswahrnehmung und der Selbst- (nebst Fremd-)Wahrnehmung. Ein drittes Einteilungsprinzip stellen die Erkenntnisgrundlagen. Die apriorischen Wissenschaften verdienen ihren Namen insofern, als ihre Fundamente rein apriorisch sind. Die Erfahrungswissenschaften aber weisen neben empirischen Fundamenten mannigfaltigere Grundlagen auf, als die apriorischen Disziplinen. Becher gelangt zu dem Ergebnis, daß wir — ob wir nun von den Gegenständen, Methoden oder Erkenntnisgrundlagen ausgehen — immer wieder auf die Gegenüberstellung von Real- und Idealwissenschaften, sowie von Natur- und Geisteswissenschaften geführt werden.

Mit allem Nachdruck verwahrt sich der Verfasser gegen den Versuch, die Psychologie von den Kulturwissenschaften historisch-philologischer Art zu trennen und sie den Naturwissenschaften zuzuordnen. Alle Geisteswissenschaften, Kulturwissenschaften wie Psychologie setzen die Selbstwahrnehmung voraus; die Psychologie bedarf der Einfühlung und Eindenkung, des Nacherlebens eigener und fremder seelischer Erlebnisse genau so wie die historisch-philologischen Kulturwissenschaften. Mag ferner der Dualismus des Physischen und Psychischen durch abschließende metaphysische Betrachtung in einen Monismus umgedeutet werden, indem man etwa die Körper als Komplexe psychischer Kräfte auffaßt; durch solche Ausdeutung wird der Dualismus aus den Real- oder Erfahrungswissenschaften nie beseitigt werden, weil er in ihren Erkenntnisfundamenten begründet ist. »Sind etwa durch irgend einen Monismus die Kupfersalze, wie sie der Chemiker behandelt, oder die Kometen, wie der Astronom sie sieht, den Wünschen, wie der Psychologe sie beobachtet, den Willensregungen, in die der Historiker sich einfühlt, so ähnlich geworden, daß dadurch die Unterscheidung zwischen jenen und diesen Wissenschaften in Frage gestellt würde? Der ganze Charakter einer Wissenschaft hängt davon ab, wie ihr selbst ihre Gegenstände sich darbieten, nicht aber davon, wie diese von irgend einer Metaphysik oder Erkenntnistheorie gedeutet werden; der ganze Charakter der Wissenschaft aber ist maßgebend für die adäquate Einteilung.« Die Kulturwissenschaften bilden den Teil der Geisteswissenschaften, der die im spezifisch-menschlichen und gesellschaftlichen Seelenleben sich entfaltende Kultur bearbeitet. Die Psychologie kann nicht zu den Kulturwissenschaften gerechnet werden, da sie

Digitized by Google

zwar die seelischen Wurzeln der Kultur erforscht, jedoch diese selbst mit ihren reichen Verzweigungen keinesfalls zum eigentlichen Gegenstande hat. Der Begriff der Kultur spielt in zentralen, weiten und stark bearbeiteten Gebieten der Psychologie keine Rolle.

Rickert behauptet, daß dieselbe Wirklichkeit Natur wird, wenn wir sie mit Rücksicht auf das Allgemeine betrachten, und Geschichte, wenn wir sie mit Rücksicht auf das Besondere und Individuelle betrachten. Becher hingegen führt den Nachweis, daß in der Geschichtswissenschaft, wie sie wirklich besteht und blüht, Individualisieren und Generalisieren Hand in Hand gehen, daß die Historiker Singuläres und Allgemeines in enger Verbindung erforschen. Er erblickt darin lediglich die Folge des Umstandes, daß hervorragende Einzelerscheinungen und generelle oder Massenphänomene in der Menschheitsentwicklung tatsächlich aufs engste verflochten sind. Geschichte als Wirklichkeitswissenschaft muß diese Verflechtung, wie sie in der wirklichen objektiven Geschichte besteht, wiedergeben oder »abbilden«; sie muß Allgemeines und Individuelles in ihrer Verbindung erforschen, um uns lehren zu können, »wie es wirklich gewesen ist«. Geisteswissenschaften, Psychologie und Kulturwissenschaften zielen in sehr erheblichem Umfange auf allgemeine Begriffe und Erkenntnisse. »Nicht nur die Psychologie, sondern auch manche kulturwissenschaftliche Disziplinen, wie die Soziologie, die Sprachwissenschaft, die Poetik, die Musiktheorie, die Moralwissenschaft, tragen ausgesprochen generalisierenden Charakter. Wenn man hinzunimmt, daß anderseits in den Naturwissenschaften das Individualisieren eine nicht unbeträchtliche Rolle spielt, ja daß es stark individualisierende naturwissenschaftliche Disziplinen gibt, dann erscheint es ganz unangemessen, das generalisierende Verfahren als das naturwissenschaftliche zu bezeichnen. Und ebenso inadäquat erscheint dann der Vorschlag, die Psychologie wegen ihres Generalisierens von der Seite der übrigen Geisteswissenschaften, der Kulturwissenschaften, fortzunehmen und sie den Naturwissenschaften zuzuordnen, zu denen sie weder nach ihrem Gegenstande, noch nach den grundlegenden Hauptmethoden paßt.« Auch historische Gesetze sind prinzipiell möglich; allerdings spielen sie nur eine bescheidene Rolle. Die meisten sind richtiger als Regeln zu bezeichnen. Fassen wir die Aufstellung von Gesetzen und Regeln als nicht-idiographische Tätigkeit (Windelband) zusammen, so ist ihre Bedeutung in den Geschichtswissenschaften keineswegs unbeträchtlich. Es kann keine Rede davon sein, daß nur die individualisierende Behandlung den Kulturobjekten in Rücksicht auf Kulturwerte gerecht wird. Gewiß, es genügt nicht die generalisierende Methode; es ist häufig das individualisierende Verfahren erforderlich, weil eben für die Kulturbedeutung vieler Objekte (Persönlichkeiten, politische Ereignisse, Kunstwerke usw.) individuelle Züge von großer Wichtigkeit sind.

Als Auswahlprinzip entscheidet allein die Größe; den Maßstab der Darstellung kann der Historiker innerhalb weiter Grenzen frei wählen. Nicht alles, was irgend eine Beziehung zu Kulturzwecken aufweist, ist historisch wesentlich, wohl aber dasjenige, was eine hinreichend große Kulturwertbedeutung besitzt. Nicht alles, was in der (menschlichen) Welt Wirkungen ausübt, ist vom Historiker als wichtig auszuwählen, wohl aber dasjenige, was hinreichend große Wirkungen ausübt; dabei braucht der Geschichtsforscher nicht danach zu fragen und fragt oft tatsächlich nicht danach, wie es mit der Beziehung zu Kulturwerten steht. Man braucht nicht erst über Kulturwertbeziehungen (die freilich leicht zu finden sind) nachzudenken, um die Überzeugung zu gewinnen, daß der Siebenjährige Krieg historisch wesentlich ist. Dies steht für uns sofort fest, weil es sich hier um ein an sich und in seinen Wirkungen recht großes Ereignis in der menschlichen Welt handelt. Aus dem Aus-

Digitized by Google

wahlprinzip der Größe ergibt sich ohne Hinzunahme eines weiteren Gesichtspunktes, daß historisch bedeutsam sein muß, was große Wirkungen ausübt. Die Ursache einer solchen Wirkung ist vielfach selbst groß und schon wegen ihrer eigenen Größe historisch wichtig; oder sie ist bedeutsam zur Erklärung der großen Wirkung, sie gehört zu einem großen Ursache-Wirkungszusammenhang und nimmt an dessen historischer Bedeutung teil. So kann auch ein Etwas, das an sich in das Stoffgebiet einer bestimmten historischen Disziplin, z. B. der politischen Geschichte, nicht hineingehören würde, in dieser Disziplin bedeutsam werden, indem es in ihrem Stoffgebiet große Wirkungen ausübt. Ein Seesturm gehört an sich nicht zum Stoff der politischen Geschichte, wird aber für diese wichtig, wenn er eine meerbeherrschende Armada vernichtet. Für eine historische Disziplin ist wesentlich, was in ihrem Stoffgebiet hinreichende Größe aufweist und was mit Großem zusammenhängt, so daß seine Erforschung zur Erkenntnis des Großen beiträgt.

Mit einem Ausblick auf die Metaphysik als die auf das Gesamtwirkliche eingestellte Realwissenschaft schließt das inhaltreiche und wertvolle Werk.

Rostock. Emil Utitz.

Arbeiten des kunsthistorischen Institutes der Universität Wien (Lehrkanzel Strzygowski). Bd. XXII. Inhaltsproblem und Kunstgeschichte. Einleitende Studien von Coriolan Petranu. Wien, Verlag von Halm und Goldmann, 1921.

Die Bemühungen J. Strzygowskis um eine Systematik der Kunstwissenschaft haben zu dem vorliegenden Bande wohl die meiste Anregung gegeben. Doch lassen die kunsthistorischen Schriften der letzten Jahre erkennen, daß gerade die Beschäftigung mit dem Inhaltsproblem, die Erfassung des Seelischen, das in der Form sein sinnlich faßbares Gewand gefunden hat, allerorten an Bedeutung gewinnt. Wir werden also ein Buch, das sich methodisch mit dem Begriffe »Inhalt« auseinandersetzt, schon vom grundsätzlichen Standpunkte begrüßen. Der Verfasser gibt bescheiden — oder vorsichtig — den Untertitel »Einleitende Studien« und wir können vorweg betonen, daß der Wert seiner Abhandlung vor allem in der Sichtung und Zusammenfassung der vorhandenen Literatur beschlossen liegt.

Im ersten Teil wird zunächst festgestellt, daß seit den Tagen des klassischen Altertums dem Inhaltsproblem Beachtung geschenkt wurde. Hierauf wird im Anschlusse an J. Strzygowski der Begriff selbst geklärt und es werden Vorfragen der Methodik erörtert. Der zweite Teil bringt zehn kritische Untersuchungen über die Stellung, welche anerkannte Kunstgelehrte zu diesen Fragen eingenommen haben. Nach der Meinung des Verfassers sind dafür besonders Winkelmann, Rumohr, Waagen, Kugler, Burckhardt und Justi von Bedeutung. Der dritte Teil bringt in ständiger Auseinandersetzung mit vorhandenen Ansichten Beiträge zu wichtigen methodischen Fragen. Die Kapitelüberschriften: Das Kunstwerk und der Beschauer, die künstlerische Persönlichkeit, die allgemeinen Faktoren, weisen auf ein ganzes Fragenbündel.

Wir glauben nicht, daß dem Verfasser die Definition des Begriffes »Inhalt« unbestritten bleibt. Die Feststellung der einzelnen Merkmale ist zu sehr dem subjektiven Empfinden des Einzelnen ausgesetzt. Wir können Beispiele dafür dem Autor selbst entnehmen. Es ist fraglich, ob er auf einstimmige Anerkennung rechnen kann, wenn er Bernini oder gar Donatello seelischen Gehalt abspricht. In weitläufige Erörterungen kann sich ja diese Besprechung nicht einlassen. Bei Problemen, welche noch so im Flusse und dabei dem persönlichen Eindruck sehr stark unter-

Digitized by Google

worfen sind, wird jeder auf Grund seiner eigenen Erlebnisse mit besonderen Meinungen kommen. Einen sachlichen Fehler will ich jedoch anmerken. Im ganzen Buche wird der Name Alois Riegls nicht genannt, gegen die Theorie des Kunstwollens nur ganz nebenbei polemisiert. Nun, man mag sich zu den angeschnittenen Fragen stellen wie man will, jedem Freunde dieser Probleme wird der Versuch einer Zusammenfassung sicher willkommen sein.

Wien. Friedrich Plutzar.

Weibliche Körperbildung und Bewegungskunst nach dem System Mensendieck. Herausgegeben von Fritz Giese und Hedwig Hagemann. München, F. Bruckmann, 1920. 8°. 169 S. 80 Abbildungen.

Die Pflege des gesunden weiblichen Körpers wird in diesem Buch von verschiedenen Verfassern und von verschiedenen Gesichtspunkten aus erörtert. »Das Mensendieck-System will den weiblichen Körper in allen seinen Teilen durch eine Reihe medizinisch bedingter Übungen gesetzmäßig ausarbeiten und durch richtiges Anspannen und Lockern gewisser Muskelgruppen und durch richtige Atmung eine kräftige, schöne und zweckvoll arbeitende Muskulatur entwickeln.« So wird denn in verständigen Aufsätzen über die Atmung, über Körperkultur und weibliche Geschlechtstätigkeit, über die neuzeitlichen Turnsysteme und manches andere gesprochen, das uns hier nicht weiter kümmert. Dagegen kommt für uns in Betracht Carl Hagemanns kurze Geschichte der Tanzkunst, die mit einer Kennzeichnung der Verfahrungsweisen von Elisabeth Duncan und Jaques-Dalcroze schließt. Ferner ein Aufsatz von Frank Thieß, betitelt: Der künstlerische Einzeltanz. Daß der Tanz in seiner Weise eine Idee, ein Urgesicht, zur Erscheinung bringt und nicht die Erfahrungswirklichkeit nachbildet, wird hier klar gemacht; nur von dem eigentümlichen Grundsatz der Gestaltung erfährt der Leser nichts Bestimmtes. Gute Bemerkungen über die Verwandlung des musikalisch-rhythmischen Gefüges ins Tänzerische, über die Verwertung der Lichtwirkung und des Kostüms können diesen Mangel nicht ersetzen. — Gang und Haltung werden von Richard Müller-Freienfels erörtert: zuerst psychologisch (Ausdrucksbewegungen, Einfühlung), dann stilgeschichtlich, endlich im Hinblick auf die Tanzkunst. — Den Zusammenhang zwischen Gewand und Körper bespricht Paul Schultze-Naumburg, ohne näher auf die eigentlich ästhetischen Fragen einzugehen.

Berlin. Max Dessoir.

Digitized by Google

Schriftenverzeichnis für 1921[1]).

I. Ästhetik.

1. Geschichte und Allgemeines.

Külpe, Oswald, Grundlagen der Ästhetik. Aus dem Nachlaß herausgegeb. von Siegfried Behn. VII, 190 S. gr. 8°. Leipzig, S. Hirzel.

Seidel, August, Grundriß der Ästhetik. Teil 1: Theoretische Ästhetik. 128 S. kl. 8°. Teil 2: Kunsttheorie und Kunstkritik. Mit 1 Abb. 136 S. kl. 8°. Leipzig, Hachmeister u. Thal. Lehrmeister-Bücherei. Nr. 609—611 und 612—614.

Cornelius, Hans, Elementargesetze der bildenden Kunst. Grundlagen einer praktischen Ästhetik. 3. verm. Aufl. Mit 247 Abb. im Text und 11 (3 farb.) Tafeln. X, 203 S. Lex. 8°. Leipzig, B. G. Teubner.

Bock, Werner, Die ästhetischen Anschauungen Wielands. 123 S. gr. 8°. Berlin, Egon Fleischel u. Co.

Steiner, Rudolf, Goethe als Vater einer neuen Ästhetik. Vortrag, gehalten im Wiener Goethe-Verein am 9. Nov. 1888. 9.—13. Taus. 28 S. 8°. Berlin, Philosophisch-anthroposoph. Verlag.

Lampl, Alois, H. Taine und die Ästhetik der Zukunft. Archiv f. syst. Phil. N.F. Bd. XXVI, S. 55—62 und S. 118—129.

Chemnitz, Ernst Wilh., Sinn und Gebrauchswert der Einfühlungstheorie. Ein Beitrag zur neueren Ästhetik. Diss. Halle. Im Auszug mitgeteilt in: Jahrbuch der Phil. Fak. der Univ. Halle, 1920, I. Phil.-hist. Abt., S. 1—4. Halle 1921, Niemeyer.

Zimmermann, Karl, »Was heißt Kunstgenuß?« Eine allg.-verständl. Einführung in die Ästhetik nach 8 Vorträgen und Übungen. 107 S. gr. 8°. Dresden-N., C. Heinrich. Veröffentlichungen der Dresdner Volkshochschule 5.

Werner, Alfred, Philosophie der Kunst. 99 S. kl. 8°. München, Rösl u. Cie., Phil. Reihe Bd. 38.

Döring, Woldemar Oskar, Philosophie der Kunst. X, 135 S. 8°. Leipzig, Quelle u. Meyer.

Bell, Clive, Kunst. (Autor. Übersetz. aus dem Engl.) Mit 16 Abb. Herausgegeb. und eingel. v. Paul Westheim. 183 S. gr. 8°. Dresden, Sibyllen-Verlag.

Hausegger, Siegmund von, Betrachtungen zur Kunst. Gesammelte Aufsätze. Mit 10 Vollb., 1 Hs.-Nachbldg. und 1 Notenbeilage. XX, 271 S. kl. 8°. Leipzig, C. F. W. Siegel. Die Musik. Bd. 39/41.

Balch, Edwin Swift und Eugenia Macfarlane Balch, Kunst und Mensch. Vergleichende Kunststudien. Alleinberecht. deutsche Ausg. v. Erwin Volckmann. Mit 27 Abb. 188 S. gr. 8°. Würzburg, Gebr. Memminger.

Raphael, Max, Idee und Gestalt. Ein Führer zum Wesen der Kunst. Mit 24 Abb. (auf 15, darunter 9 Doppeltafeln). 186 S. 8°. München, Delphin-Verlag.

Petranu, Coriolan, Inhaltsproblem und Kunstgesch. Einleitende Studien. 165 S. gr. 8°. Wien, Halm u. Goldmann. Arbeiten des Kunsthist. Instituts der Univ. Wien (Lehrkanzel Strzygowski) Bd. 22.

---

[1]) Wegen der Unbestimmtheit der tatsächlichen Verkaufspreise ist eine Angabe des Preises überhaupt unterlassen worden.


Digitized by Google

Wolfram, Elise, Das Übersinnliche in Kunst und Mythus. 2.—3. Taus. III, 135 S. gr. 8°. Stuttgart, Der kommende Tag.

Scheffler, Herbert, Gedanken zum Gesamtkunstwerk. Allg. Künstler-Zeitg. X, 10.

Müller-Freienfels, Richard, Phil. der Individualität. XI, 272 S. gr. 8°. Leipzig, F. Meiner.

Bergson, Henri, Schöpferische Entwicklung. 4.—6. Taus. Berecht. Übersetz. v. Gertrud Kantorowicz. 373 S. gr. 8°. Jena, E. Diederichs.

Jellinek, Karl, Das Weltengeheimnis. Vorlesungen zur harmon. Vereinigung v. Natur- und Geisteswissenschaft, Philosophie, Kunst und Religion. Mit 180 Textabb. 1. Aufl. und 2. Aufl. XVI, 552 S. gr. 8°. Stuttgart, F. Enke.

Rutz, Ottmar, Menschheitstypen und Kunst. Mit 27 Abb. (auf Tafeln). 136 S. 8°. Jena, E. Diederichs.

Mehlis, Georg, Die deutsche Romantik. 358 S. kl. 8°. München, Rösl u. Cie. Bibl. der Weltgesch., herausgegeb. v. K. A. v. Müller und Otto Westphal.

Glück, Heinrich, Das kunstgeographische Bild Europas am Ende des Mittelalters und die Grundlagen der Renaissance. Monatshefte für Kunstwissenschaft. Bd. II. XIV. Jahrg., S. 161—173.

Tarrach, Antonie, Studien über die Bedeutung Carl Friedrich v. Rumohrs für Geschichte und Methode der Kunstwissenschaft. Mit 4 Abb. auf einer Tafel in Lichtdruck. Monatshefte für Kunstwissenschaft. XIV. Jahrg., Bd. 1, April, S. 97 bis 138 (mit einer Bibliographie).

Waetzoldt, Wilhelm, Deutsche Kunsthistoriker v. Sandrart bis Rumohr. 333 S. gr. 8°. Leipzig, E. A. Seemann.

2. Prinzipien und Kategorien.

Voigtländer, Emmy, Zur Gesetzlichkeit der abendländischen Kunst. VIII, 132 S. 4°. Bonn und Leipzig, K. Schroeder. Forschungen zur Formgesch. der Kunst aller Zeiten und Völker, Bd. 5.

Panofsky, Erwin, Die Entwicklung der Proportionslehre als Abbild der Stilentwicklung. Mit 10 Abb. auf 2 Lichtdrucktafeln und 10 Abb. im Text. Monatshefte für Kunstwissenschaft. XIV. Jahrg., Bd. II. S. 188-219.

Zeitler, Julius, Stilarten der Kunst. 1.—10. Taus. 80 S. 8°. Leipzig, Dürr und Weber. Zellenbücherei Nr. 55.

Hefele, Hermann, Das Gesetz der Form. Briefe an Tote. 3.—5. Taus. 135 S. 8°. Jena, E. Diederichs.

Verweyen, Joh., Form als Wesensausdruck. 175 S. 8°. Prien, Anthropos-Verlag.

Baum, Julius, Formwanderung. Mit 12 Abb. Kunstchronik und Kunstmarkt. 56 Jahrg., N.F. XXXII, Nr. 15, S. 277—286.

Märten, Lu, Historisch-Materialistisches über Wesen und Veränderung der Künste. (Eine pragmat. Einleit.). 67 S. 8°. Ohne Ort; o. J. Verlag der Jugendinternationale. Berlin, Verlag Junge Garde in Komm. Internationale Jugendbibl. Nr. 15.

Wolff, Max J., Zum Wesen des Komischen. Germ.-roman. Monatsschrift IX, 3 4.

Bruns, Max, Über den Humor, seine Wege und sein Ziel. (Neubearb. und erw.) 59 S. 8°. Minden i. Westf., J. C. C. Bruns.

Scheffler, Karl, Der Geist der Gotik. Mit 103 Abb. (auf 52 Tafeln). 21.—25. Taus. 120 S. 8°. Leipzig, Insel-Verlag.

Schmitz, Hermann, Die Gotik im deutschen Kunst- und Geistesleben. 261 S. mit 110 Abb. gr. 8°. Berlin, Verlag für Kunstwissenschaft.

Digitized by Google

Deutschbein, Max, Das Wesen des Romantischen. VII, 120 S. 8⁰. Cöthen, O. Schulze.

Niebelschütz, Ernst v., Vergeistigter Naturalismus. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 49. S. 126—133.

Blunck, Richard, Der Impuls des Expressionismus. (Umschlagzeichn. v. Werner Lange, Kiel.) 50 S. 8⁰. Hamburg, A. Harms.

Klopfer, Paul, Geschmackskunde. 88 S. kl. 8⁰. Gotha, Frdr. Andr. Perthes. Hilfsbücher für Volkshochschulen, 4. Heft.

Wölfflin, Heinrich, Das Erklären v. Kunstwerken. 29 S. kl. 8⁰. Leipzig, E. A. Seemann. Bibl. der Kunstgeschichte Bd. 1.

Utitz, Emil, Die Beschreibung des Kunstwerks. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 49. S. 177—184.

Stiehl, Otto, Der Weg zum Kunstverständnis. Eine Schönheitslehre nach der Anschauung des Künstlers. Mit 353 Abb. im Text. VIII, 322 S. 4⁰. Berlin und Leipzig, Vereinigung wissenschaftlicher Verleger.

3. Kunst und Natur.

Seliger, M., Kunstbetrachtung und Naturgenuß. 2. und 3. Aufl. 111 S. gr. 8⁰. Leipzig, H. Haessel Verlag.

Gollob, A., Über künstlerische Naturbetrachtung. 1. und 2. Taus. 32 S. 8⁰. Graz, Wien, Leipzig, U. Moser. Grazer Stimmen 2.

4. Ästhetischer Eindruck.

Schottländer, Felix, Traum und Schönheit. Versuch einer Deutung des ästhet. Erlebnisses. 67 S. gr. 8⁰. Leipzig, E. Reinicke.

Brandt, Paul, Sehen und Erkennen. Eine Anleitung zu vergleichender Kunstbetrachtung. 4. verm. und verb. Auflage. 25—32. Taus. Mit 570 Abb. XII, 346 S. Lex. 8⁰. Stuttgart, A. Kröner.

Bernstein, M., Die Schönheit der Farbe in der Kunst und im täglichen Leben. 190 S. 1 Tafel. 8⁰. München, Delphin-Verlag.

Grautoff, Otto, Die Kunstbetrachtung im Wandel der Zeit. Lit. Echo 23. Jahrg. Heft 23. Sp. 1415—1421.

v. Allesch, G. J., Wege zur Kunstbetrachtung. Mit 20 Abb. 171 S. und 20 S. Abb. gr. 8⁰. Dresden, Sibyllen-Verlag.

II. Allgemeine Kunstwissenschaft.

1. Das künstlerische Schaffen.

Werner, Heinr., Der Weg der Kunst. Eine gemeinverständl. Einführung in die Mittel und in den Entwicklungsgang ihres Schaffens. Mit 1 Bilderanhang und 8 farb. Einschaltbildern im Text. VI, 160 S. und 96 S. Abb. 8⁰. Bielefeld, Velhagen u. Klasing.

Utitz, Emil, Talent und Genie. Deutsche Kunst und Dekoration 48. S. 137—151.

Scheffler, Karl, Talente. 3. Aufl. VII, 251 S. mit z. T. farb. Abb. 4⁰. Berlin, Bruno Cassirer.

Darnbacher, Max, Vom Wesen der Dichterphantasie. 145 S. 8⁰. Stettin, Norddeutscher Verlag für Literatur und Kunst.

Hefele, Hermann, Dante. 1.—3. Aufl. VII, 274 S. 1 Titelbild. 8⁰. Stuttgart, F. Frommann.


Digitized by Google

Hatzfeldt, Helmut, Dante. Seine Weltanschauung. 210 S. kl. 8°. München, Rösl u. Cie. Phil. Reihe Bd. 21.

Jakubczyk, Karl, Dante. Sein Leben und sein Werk. Mit 1 Titelbild. XII, 291 S. kl. 8°. Freiburg i. Br., Herdersche Verlagsbuchhandlung.

Wolff, Max Josef, Shakespeare. Der Dichter und sein Werk. In 2 Bden. 5. neubearb. Aufl. 14.—16. Taus. Bd. 1: Mit e. Nachbildg. d. Droeshout-Portr. V, 474 S. 8°. Bd. 2: Mit e. Nachbildg. d. Chandos-Portr. III, 469 S. München, C. H. Beck.

Zweig, Stefan, Marceline Desbordes-Valmore. Das Lebensbild einer Dichterin. Mit Übertragungen von Gisela Etzel-Kühn. 351 S. mit 1 Bildnis. 8°. Leipzig, Insel-Verlag.

Gellert, Christian Fürchtegott, Briefe nebst einer praktischen Abhandlung von dem guten Geschmacke in Briefen. Unter Zugrundelegung der Erstausgabe von 1751 von Dr. Karl Blanck herausgegeb. Porträt-Rad. von Klaus Richter. 211 S. 1 Titelbl. 8°. Berlin, Euphorion-Verlag.

Gundolf, Friedrich, Goethe. 24.—30. Taus. 10. unveränd. Aufl. VIII, 795 S. gr. 8°. Berlin, G. Bondi.

Paasche, Fredrik, Goethe. Ein Profil. Aus d. Norweg. (Übers.: Frau Generalin Hedda Munck v. Fulkila und Baronin Didi Loë). Mit 1 Vorwort von Friedrich Lienhard. III, 77 S. gr. 8°. Stuttgart, Greiner u. Pfeiffer.

Bielschowsky, Albert, Goethe. Sein Leben und seine Werke. In 2 Bänden. Bd. 1: Mit 1 Photograv. (Goethe in It. von Tischbein). 40. Aufl. XI, 522 S. 8°. Bd. 2: Mit 1 Photograv. (Goethe im 79. Lebensjahre von Josef Stieler). 39. Aufl. V, 757 S. München, C. H. Beck.

Engel, Eduard, Goethe. Der Mann und das Werk. Mit 31 Bildnissen, 8 Abb. und 12 Hs. 11.—14. Aufl. Neubearb. Ausg. 2 Bde. VIII, 956 S. gr. 8°. Braunschweig, G. Westermann.

Chamberlain, H. St., Goethe. 3. Aufl. XV, 800 S. gr. 8°. München, F. Bruckmann.

Bode, Wilhelm, Goethes Leben. II. 1771—1774. Der erste Ruhm. Mit zahlr. Abb. (im Text und auf Tafeln). XIII, 375 S. 8°. III. 1774—1776. Die Geniezeit. Mit zahlr. Abb. (im Text und auf Tafeln). XII, 356 S. 8°. Berlin, E. S. Mittler u. Sohn.

Hehn, Viktor, Gedanken über Goethe. (Neue Ausgabe mit einem Nachwort von Alexander Eggers). 533 S. 8°. Darmstadt, O. Reichl.

Riemer, Frdr. Wilh., Mitteilungen über Goethe. Auf Grund der Ausgabe von 1841 und des handschriftl. Nachlasses herausgegeb. von Arthur Pollmer. Mit 23 Abb. (Tafeln). 429 S. 8°. Leipzig, Insel-Verlag.

Bab, Julius, Das Leben Goethes. Eine Botschaft. 123 S. Tafeln. 8°. Stuttgart, W. Meyer-Ilschen. Dichtung und Dichter.

Bahr, Hermann, Goethebild. Preußische Jahrbücher. Bd. 185, Heft 1, S. 46—72.

Eckermann, Joh. Peter, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. 18. Orig.-Aufl. Mit 28 Illustr.-Tafeln, darunter 3 Dreifarbendr. und 1 Faks. 672 S. 8°. Leipzig, F. A. Brockhaus.

Eckermann, Joh. Peter, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Herausgegeb. von Conrad Höfer. Mit einer Einleitung von Ludwig Geiger. (Neudr.) Mit 73 Bildnissen, Abb. und Plänen. XLIV, 786 S. kl. 8°. Leipzig o. J., Hesse u. Becker Verlag.

Berger, Karl, Schiller. Sein Leben und seine Werke. In 2 Bänden. Bd. 1: Mit 1 Bildnis des Dichters nach Gemälde von Anton Graff. 13. Aufl. 40.—43. Taus. VII,

Digitized by Google

633 S. 8°. Bd. 2: Mit 1 Bildnis des Dichters nach dem Gemälde von Ludovike Simanowiz. 12. Aufl. 37.—39. Taus. VIII, 824 S. München, C. H. Beck.

Hellingrath, Norbert von: Hölderlin. 2 Vorträge: Hölderlin und die Deutschen. Hölderlins Wahnsinn. (Vorw.: Ludwig v. Pigenot.) 84 S. mit 1 eingekl. Abb. 8°. München, Hugo Bruckmann.

(Diotima [Susette Gontard]), Die Briefe der Diotima. Veröff. von Frida Arnold. Herausgegeb. von Carl Viëtor. 6.—10. Taus. 84 S. mit Titelb. und 2 Faks. 8°. Leipzig, Insel-Verlag.

Harich, Walther, E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines Künstlers. 2 Bände. 290, 386, 14 S. gr. 8°. Berlin, E. Reiss.

Maync, Harry, Immermann. Der Mann und sein Werk im Rahmen der Zeit- und Literaturgeschichte. Mit 1 Bildnis des Dichters. VII, 627 S. 8°. München, C. H. Beck.

Herold, Eduard, Die Heimat Jean Pauls. Ein Beitrag zur Psychologie des Dichters. 46 S. 8°. München, Hochschul-Verlag.

Doernenburg, Emil, und Fehse, Wilhelm, Raabe und Dickens. Ein Beitrag zur Erkenntnis der geistigen Gestalt Wilhelm Raabes. IV, 68 S. 8°. Magdeburg, Creutzsche Verlagsbuchhandlung.

Steiner, E., Theodor Storm. Eine Darstellung seiner menschlichen und künstlerischen Entwicklung. 110 S. 8°. Basel, Wepf, Schwabe u. Co.

Biese, Alfred, Theodor Storm. Zur Einführung in Welt und Herz des Dichters. 3. verm. und verb. Auflage. 215 S. mit Faks. und Titelbild, 8°. Leipzig, Hesse u. Becker Verlag.

Keller, Gottfried und Widmann, Joseph Viktor, Briefwechsel. Herausgegeb. und erläut. von Dr. Max Widmann. 176 S. 4°. Basel, Leipzig, Rhein-Verlag.

Gottfried Keller in seinen Briefen. Herausgegeb. und eingel. von Heinz Amelung. Mit Kellers Bildnis in Gravüre und einer Handschriftprobe. 275 S. 8°. Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart, Deutsches Verlagshaus Bong u. Co.

Enders, Karl, Gottfried Keller. Mit 1 Bildnis Kellers (auf 1 Tafel). 170 S. kl 8°. Leipzig, Reclam. Dichter-Biographien, Bd. 22. Reclams Univ.-Bibl. Nr. 6219/20.

Kricker, Gottfried, Theodor Fontane. Der Mensch, der Dichter und sein Werk, Mit 5 Bildn. des Dichters (auf 4 Tafeln). 72 S. kl. 8°. Berlin-Halensee, A. Steins Verlagshaus.

Kleinberg, Alfred, Ludwig Anzengruber. Ein Lebensbild. Mit einem Geleitwort von Wilh. Bolin. XII, 448 S. 1 Tafel, 8°. Stuttgart und Berlin, J. G. Cottasche Buchhandlung Nachf.

Müller, August, Bismarck, Nietzsche, Scheffel, Mörike. Der Einfluß nervöser Zustände auf ihr Leben und Schaffen. 4 Krankheitsgesch. VIII, 102 S. gr. 8°. Bonn, A. Marcus u. E. Weber.

Morgenthaler, Walter, Ein Geisteskranker als Künstler. Mit 2 Abb. im Text und 22 teils farbigen Abb. auf 20 Tafeln. VIII, 126 S. gr. 8°. Bern und Leipzig, E. Bircher. Arbeiten zur angewandten Psychiatrie. Bd. 1.

Kutscher, Arthur, Frank Wedekind. Sein Leben und seine Werke. Bd. 1: Mit 17 Bildbeig. auf Tafeln. 1.—3. Taus. 423 S. 8°. München, Georg Müller.

Sinsheimer, Herm., Heinrich Manns Werk. 61 S. 8°. München, Verlag der weißen Bücher.

Enders, F. C., Das Werk Heinrich Manns. Wissen und Leben XIV, 14.

Löns, Hermann, Von Ost nach West. Selbstbiographie. 32 S. kl. 8°. Berlin, Schriftenvertriebsanstalt.

Digitized by Google

Dostojewskij, F. M., Tagebuch eines Schriftstellers. 1. Bd. 1873. Herausgegeb. und übertr. von Alex. Eliasberg. 408 S. 8°. München, Musarionverlag.

Zweig, Stefan, Romain Rolland. Der Mann und das Werk. Mit 6 Bildnissen und 3 Schriftwiedergaben. 266 S. 8°. Frankfurt (Main), Literar. Anstalt Rütten u. Loening.

(Gjellerup, Karl), Karl Gjellerup, der Dichter und Denker. Sein Leben in Selbstzeugnissen und Briefen. Einl. P. A. Rosenberg. Bd. 1. VIII, 398 S., 14 Tafeln, 1 (aufgekl.) Titelbl. 8°. Leipzig, Quelle u. Meyer.

Aster, Ernst v., Ibsen und Strindberg. Menschenschilderung und Weltanschauung. 130 S. kl. 8°. München, Rösl u. Cie. Phil. Reihe Bd. 4.

Strecker, Karl, Nietzsche und Strindberg. Mit 2 Bildbeig. 155 S. 8°. München, Georg Müller.

Engelhardt, Emil, Rabindranath Tagore als Mensch, Dichter und Philosoph. VII, 447 S. gr. 8°. Berlin, Furche-Verlag.

Küchler, Walther, Ernest Renan. Der Dichter und der Künstler. VII, 213 S. 8°. Gotha, Friedr. Andr. Perthes.

Arend, Max, Gluck. Eine Biographie. 1. und 2. Aufl. 278 S. gr. 8°. Berlin, Schuster u. Loeffler.

Braach, Johannes Heinrich, Beethoven der Mensch. Skizzen. 77 S. gr. 8°. Duisburg, Friedrich-Wilhelmstr. 87.

Schweisheimer, Waldemar, Beethovens Leiden. Ihr Einfluß auf sein Leben und Schaffen. Mit 4 Tafelabb. 210 S. 8°. München, Georg Müller.

Richard Wagner an Mathilde und Otto Wesendonk. Tagebuchblätter und Briefe herausgegeb. von Dr. Julius Kapp. Mit 6 Bildnissen (auf 5 Tafeln) und 3 (1 eingedr.) Hs. (Neudr.). 464 S. kl. 8°. Leipzig, Hesse u. Becker.

Unger, Herm., Max Reger. Darstellung seines Lebens, Wesens und Schaffens. 100 S. mit 1 Bildnis. 8°. München, Drei Masken-Verlag. Zeitgenössische Komponisten. Eine Sammlung. (Bd. 2: Essay-Sammlung.) Herausgegeb. von Prof. W. v. Waltershausen. 2. Bd.

Hellmer, Edmund, Hugo Wolf. Erlebtes und Erlauschtes. Mit 2 Bildern (auf 2 Tafeln). 165 S. 8°. Wien und Leipzig, Wiener Literar. Anstalt.

Kapp, Julius, Franz Schreker. Der Mann und sein Werk. 111 S. mit 1 Bildnis. 8°. München, Drei Masken-Verlag. Zeitgenössische Komponisten. Eine Sammlung. (Bd. 2: Essay-Sammlung.) Herausgegeb. von Prof. W. v. Waltershausen. 4. Bd.

Kainz, Josef, Briefe. Mit einem Vorwort. Herausgegeb. von Hermann Bahr. 204 S., 3 Tafeln, 8°. Wien, Berlin, Leipzig, München, Rikola-Verlag.

Haring, Erich, Leonardo da Vinci. Sein Leben und seine Hauptwerke. Mit 25 Abb. 79 S. 8°. Bielefeld und Leipzig, Velhagen u. Klasing. Die Bücherei der Volkshochschule. Bd. 20.

(Vigée-Lebrun, Elisabeth Louise), Die Erinnerungen der Malerin Vigée-Lebrun. Ins Deutsche übertragen von Frau Martha Behrend. Mit 19 Bildern (Tafeln) der Künstlerin. 3.—5. Aufl. VII, 518 S. 8°. Weimar, A. Duncker.

Richter, Ludwig, Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Selbstbiographie nebst Tagebuchniederschriften und Briefen. Herausgegeb. und erg. von Heinrich Richter. Mit einer Einl. von Ferdinand Avenarius. Volksausg. des Dürerbundes. 53.—57. Taus. XV, 750 S. kl. 8°. Leipzig, Hesse u. Becker.

Uhde-Bernays, Hermann, Carl Spitzweg. Des Meisters Leben und Werk. Seine Bedeutung in der Geschichte der Münchener Kunst. (In Verbindung mit der Familie Spitzweg herausgegeb. unter Beigabe von Briefen und Gedichten des

Digitized by Google

Künstlers Carl Spitzweg, sowie seines eigenhändigen Verkaufsverzeichnisses. Das Buch enthält 8 Grav., 8 Farbtafeln, 150 Bilder in Kunstdruck und zahlreiche Textabb. nach Zeichn.) 7. verm. Aufl. 190 S. gr. 8°. München, Delphin-Verlag.

Feuerbach, Anselm, Ein Vermächtnis. Herausgegeb. von Henriette Feuerbach. 40. Aufl. (Kleine Ausgabe). XXXI, 271 S. mit 1 Bildnis. 8°. München, Kurt Wolff.

Beyer, Oskar, Wilhelm Steinhausen. Eine Einführung zum Verständnis der geistigen Grundlagen und eine Auswahl von Hauptdokumenten seines Schaffens. Mit 36 ein- und mehrfarbigen Bildtafeln nach teilweise bisher unveröff. Gemälden. 1.—3. Taus. 48 S. gr. 8°. Berlin, Furche-Verlag. Furche-Kunstgaben. 8. Veröffentl.

Corinth, Lovis und Hausenstein, Wilh., Von Corinth und über Corinth. Ein Künstlerbuch. 48 S. mit z. T. farbigen Abb. und Titelbild. Lex. 8°. Leipzig, E. A. Seemann.

Gogh, Vincent van, Briefe an Emile Bernard und Paul Gauguin. Aus dem Franz. übertr. von Louis Bellmont und Hans Graber. Mit 14 Reprod. (Tafeln). 105 S. gr. 8°. Basel, B. Schwabe u. Co.

Schuch, Karl, Briefe. (Von den Erben des Künstlers autor. Ausw.-Ausg.) Mit einem Vorwort von Arthur Roessler. 43. S. kl. 8°. Wien, Leipzig, L. Heidrich. Künstlerbriefe.

Alt, Rudolf von, Briefe. Mit einem Vorwort von Arthur Roessler. 42 S. kl. 8°. Wien, Leipzig, L. Heidrich. Künstlerbriefe.

Rahl, Karl, Briefe. Mit einem Vorwort von Arthur Roessler. 35 S. kl. 8°. Wien, Leipzig, L. Heidrich. Künstlerbriefe.

Briele, Wolfgang van der, Christian Rohlfs, der Künstler und sein Werk. Anläßlich der Christian-Rohlfs-Ausstellung in der Kunstgewerbeschule zu Dortmund herausgegeb. 24 S., 30 (8 farb.) Taf., 1 Titelbl. 4°. Dortmund, Gebr. Lensing.

Stark, Georg, Rousseau und das Gefühl. Eine hist. Studie über Rousseaus Leben u. Schaffen. VIII, 96 S. 8°. Schwabach, J. G. Schreyer.

2. Anfänge der Kunst.

3. Tonkunst, Bühnenkunst, Laufbildkunst, Tanz.

Storck, Karl, Geschichte der Musik. 4., verm. u. verb. Aufl. Mit (8) Bildnissen berühmter Musiker (auf Taf.). 2 Bde. XVI, 488 u. VII, 479 S. Lex. 8°. Stuttgart, J. B. Metzler.

Naumann, Emil, Illustrierte Musikgeschichte. Vollst. neubearb. u. bis auf die Gegenwart fortgef. von Eugen Schmitz. Einl. u. Vorgesch. von Leopold Schmidt. 5. Aufl. Mit 274 Textabb., 30 (z. T. farb.) Kunst- u. 32 Notenbeil. VI, 791 S. gr. 8°. Stuttgart-Berlin-Leipzig, Union.

Sandberger, Adolf, Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte. VII, 330 S. mit 1 Bildnis. gr. 8°. München, Drei Masken-Verlag.

Prosniz, Adolf, Kompendium der Musikgeschichte. 1. Bd. Bis zum Ende des 16. Jahrh. (Vorgeschichte, Alte Geschichte.) Für Schulen u. Konservatorien. 3., verb. u. verm. Aufl. XI, 180 S. mit 1 eingedr. Bildnis u. 1 Taf. gr. 8°. Wien, Universal-Edition.

Riemann, Hugo, Musikgeschichte in Beispielen. Eine Auswahl von 150 Tonsätzen, geistl. u. weltl. Gesängen u. Instrumentalkompositionen zur Veranschaulichung der Entwickl. der Musik im 13.—18. Jahrh. In Notierung auf 2 Systemen. Mit Erl. v. Dr. Arnold Schering. 2. Aufl. VIII, 16, 334 S. 4°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Rolland, Romain, Musikalische Reise ins Land der Vergangenheit. Mit 17 Bil-

Digitized by Google

dern (Taf.) (Berecht. Übersetz. aus d. Franz. von L. Andro.) 262 S. 8°. Frankfurt a. M., Literar. Anstalt Rütten u. Loening.

Cohn-Hendel, Meta, Melodien. 13 Radierungen über musikal. Motive, mit einer Einführung »Musik u. Landschaft« von Prof. O. Bie. 12 Bl. in Passepartout mit 6 S. Text. 53 × 37 cm. Berlin o. J., Wohlgemuth u. Lißner.

Schmidt, J. G., Haupttexte der gregorianischen Autoren, betreffs Rhythmus, Kontext. Orig. u. Übers. 20 S. 8°. Düsseldorf, L. Schwan.

Wagner, Peter, Gregorianische Formenlehre. Eine choralische Stilkunde. XI, 540 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel = Wagner, Einführ. in die gregorian. Melodien. T. 3.

Stein, Fritz, Geschichte des Musikwesens in Heidelberg bis zum Ende des 18. Jahrh. Buch 1. 80 S. gr. 8°. Heidelberg, G. Koester. Neues Archiv der Stadt Heidelberg u. d. rhein. Pfalz. Bd. 11, H. 1.

Pembaur, Karl, 3 Jahrhunderte Kirchenmusik am sächsischen Hofe. Ein Beitrag zur Kunstgesch. Sachsens. 36 S. mit 8 Tafeln. gr. 8°. Dresden, Druck: Kunstanstalt Stengel u. Co.

Bekker, Paul, Neue Musik. 4. Aufl. 80 S. kl. 8°. Berlin, E. Reiß. Tribüne der Kunst u. Zeit, herausgegeb. von Kasimir Edschmid, 6. Heft.

Krehl, Stephan, Allg. Musiklehre, 2. verb. Aufl. Neudr. 172 S. kl. 8°. Berlin u. Leipzig, Göschen 220.

Riemann, Hugo, Lehrbuch des einfachen, doppelten u. imitierenden Kontrapunktes. 4.—6. Aufl. XV, 272 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Krehl, Stephan, Harmonielehre. I. Vorbereitung, Darstell. u. Verbind. d. konsonierenden Hauptakkorde der Tonart. II. Darstell. u. Verbind. d. dissonierenden Akkorde. III. Die Modulation. I.: 76 S., II.: 168 S., III.: 121 S. kl. 8°. Göschen Bd. 809—811.

Riemann, Hugo, Handbuch der Harmonielehre. 8. u. 9. Aufl. XIX, 234 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Wöß, Josef v., Die Modulation. Ein Lehrbuch. VII, 468 S. gr. 8°. Wien-Leipzig, Universal-Edition.

Burghold, Julius, Methodische Musik-Hermeneutik. Preußische Jahrbücher. Bd. 182. H. 2, S. 239—245.

Schellenberg, Ernst Ludwig, Romantische Musikanschauung. Westermanns Monatshefte. 65. Jahrg., 130. Bd., 2. Teil, S. 557—561.

Schnorr v. Carolsfeld, Ernst, Musikalische Akustik. Mit 5 Abb. VIII, 67 S. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Bücherei praktischer Musiklehre.

Spemann, Franz, Die Seele des Musikers. Zur Phil. der Musikgesch. 71 S. 8°. 1. u. 2. Taus. Berlin, Furche-Verlag. Stimmen aus der deutsch. christl. Studentenbeweg. H. 10.

Spitta, Philipp, Joh. Seb. Bach. 3. unveränd. Aufl. Bd. 1 u. 2. (Anast. Neudruck 1916.) 1. XXVIII, 856, 6 S. mit Notenbeisp. 2. XIV, 1014, 20 S. mit Notenbeisp. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

La Mara (Marie Lipsius), Johann Sebastian Bach. 8. u. 9. Aufl. 90 S., 1 Bildn. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtels Musikbücher. Neubearb. aus: Musikal. Studienköpfe.

Die Musik Hamburgs im Zeitalter Seb. Bachs. Ausstell. anläßl. d. 9. deutschen Bachfestes zu Hamburg 3.—7. Juni 1921 in Gemeinschaft mit dem Hamburg. Staatsarchiv u. d. Hamburg. Museum f. Kunst u. Gewerbe veranst. von d. Hamburger Staats- u. Univ.-Bibliothek. VIII, 84 S., 5 Tafeln. gr. 8°. Hamburg, Staats- u. Univ.-Bibl.

Digitized by Google

Joh. Seb. Bachs Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach (1725). 4. Aufl. VI, 124 S. 19,5 × 25 cm. München, G. D. W. Callwey.

Achtes deutsches Bachfest, zugleich 4. Leipziger Bachfest, vom 19.—21. Juni 1920 in Leipzig. Bach-Fest-Buch. 32 S. gr. 8°. Herausgegeb. von der Neuen Bachgesellschaft E. V., Sitz Leipzig. Leipzig o. J., Druck: Breitkopf u. Härtel.

Meyer, Wilhelm, Mozart. Mit 43 Abb. u. 1 farb. Umschl. Bildn. 96 S. 8°. Bielefeld u. Leipzig, Velhagen u. Klasings Volksbücher. Nr. 67.

Abert, Hermann, W. A. Mozart. Herausgegeb. als 5., vollst. neu bearb. u. erw. Ausg. v. Otto Jahns Mozart. Teil 2 (1783—1791). Mit 1 (Titel-)Bild u. 11 Notenbeil. VI, 1084 S., 53 S. Notenbeil. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Nohl, Ludwig, Mozart. Neue erw. Ausg. 143 S. kl. 8°. Leipzig, Reclams Univ.-Bibl. Nr. 1121/1121 a. Musiker-Biographien Bd. 1.

Beer-Hofmann, Richard, Gedenkrede auf Wolfgang Amade Mozart. 2. u. 3. Aufl. 14 S. kl. 8°. Berlin, S. Fischer.

La Mara, Franz Schubert. Neubearb. Einzeldr. aus den Musikal. Studienköpfen. 13. u. 14. Aufl. 63 S. mit 1 Bildnis. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtels Musikbücher. Kleine Musikerbiographien.

Istel, Edgar, Die Blütezeit der musikal. Romantik in Deutschland. 2. verb. Aufl. 128 S. kl. 8°. Leipzig, Aus Nat. u. G. 239. Bdch.

La Mara, Georg Friedrich Händel. 6. u. 7. Aufl. 72 S. mit 1 Titelbl. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtels Musikbücher. Neubearb. aus: Musikal. Studienköpfe.

Heuß, Alfred, Beethoven. Eine Charakteristik. 51 S. kl. 8°. Leipzig, R. Voigtländer. Deutscher Geist 3. Schriften der Fichte-Gesellschaft.

Schering, Arnold, Beethoven u. der deutsche Idealismus. Rede, geh. zur Feier der 150. Wiederkehr des Geburtstages L. v. Beethovens an der Univ. Halle am 16. Dez. 1920. 31 S. 8°. Leipzig, C. F. Kahnt.

Unger, Max, Ludwig van Beethoven u. seine Verleger S. A. Steiner u. Tobias Haslinger in Wien, Ad. Mart. Schlesinger in Berlin. Ihr Verkehr u. Briefwechsel. Mit vielen ungedruckten Briefen u. anderen Schriftstücken. Eine Erinnerungsgabe zum 150. Geburtstage des Meisters. 112 S. gr. 8°. Berlin, Schlesingersche Buchh.

Becking, Gustav, Studien zu Beethovens Personalstil. Das Scherzothema. Mit einem bisher unveröffentl. Scherzo Beethovens. VII, 166 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. In: Abhandlungen d. sächs. staatl. Forschungsinstitute zu Leipzig. Forschungsinstitut f. Musikwiss. unt. Leitung v. Herm. Abert. 2. Heft.

La Mara, Ludwig van Beethoven. Neubearb. Einzeldr. aus d. Musikal. Studienköpfen. 8. u. 9. Aufl. 105 S. mit 1 Bildnis. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Breitkopf u. Härtels Musikbücher. Kleine Musikerbiographien.

Ein Wiener Beethoven-Buch. Herausgegeb. von Alfred Orel. 248 S. mit Abb., 23 (1 farb.) Taf. gr. 8°. Wien, Gerlach u. Wiedling.

Pfordten, Herm. Frh. v. d., Einführung in Richard Wagners Werke u. Schriften. 2. Aufl. Mit 1 Bildnis. III, 103 S. 8°. Bielefeld, Velhagen u. Klasing. Bücherei d. Volkshochschule. Eine Samml. gemeinverständl. Darstell. aus allen Wissensgebieten. Herausgegeb. von Min.-Dir. R. Jahnke. 4. Bd.

(Bülow, Hans von) Hans v. Bülows Leben, dargestellt aus seinen Briefen. Von Marie von Bülow. 2. Aufl. XXI, 600 S. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel. Die 1. Aufl. erschien u. d. T.: Bülow, Ausgewählte Briefe. Volksausg.

Du Moulin-Eckart, Rich. Graf, Hans v. Bülow. Mit mehreren Bildern u. Faks. 503 S. gr. 8°. München, Rösl u. Cie.

La Mara, Hans von Bülow. 9. u. 10. Aufl. 57 S., 1 Titelb. kl. 8°. Leipzig, Breit-

Digitized by Google

kopf u. Härtels Musikbücher. Kleine Musikerbiographien. Neubearb. aus La Mara: Musikal. Studienköpfe.

Wolf, Hugo, Briefe an Rosa Mayreder. Mit einem Nachwort der Dichterin des »Corregidor« herausgegeb. von Heinrich Werner. (Bildbeilagen von Karl Mayreder.) 141 S. mit eingedr. Faks., 1 Taf. 8°. Wien-Berlin-Leipzig-München, Rikola Verlag.

Stein, Rich., Grieg. Eine Biographie. 1. u. 2. Aufl. 231 S. gr. 8°. Berlin, Schuster u. Loeffler.

La Mara, Edvard Grieg. 10. u. 11. Aufl. 48 S., 1 Titelbl. kl. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtels Musikbücher. Kleine Musikerbiographien, Neubearb. aus La Mara: Musikal. Studienköpfe.

La Mara, Johannes Brahms. 10. u. 11. Aufl. 57 S., 1 Bildn. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtels Musikbücher. Neubearb. aus: Musikalische Studienköpfe.

Widmann, Josef Viktor, Johannes Brahms in Erinnerungen. 4. Aufl. 176 S. 8°. Berlin, Gebr. Paetel.

Schwebsch, Erich, Anton Bruckner. Ein Beitrag zur Erk. v. Entwicklungen in der Musik. 1.—3. Tsd. 115 S. 8°. Stuttgart, Der kommende Tag.

Knapp, Albert, Anton Bruckner. Die Rheinlande. Jahrg. 21. 1921. S. 177—184. H. 4.

Preindl, Hermann, Anton Bruckner. II. Hochland. 18. Jahrg. 4. H. S. 487—495.

Lissauer, Ernst, Gloria Anton Bruckners. Verse und Prosa. 1. u. 2. Taus. 65 S. gr. 8°. Stuttgart, W. Meyer-Ilschen.

Bekker, Paul, Gustav Mahlers Sinfonien. 1.—3. Taus. 360 S. Lex. 8°. Berlin, Schuster u. Loeffler.

Segnitz, Eugen, Max Reger. Abriß seines Lebens u. Analyse seiner Werke. Mit 1 Bildn. 126 S. 8°. Leipzig, Historia-Verlag P. Schraepler.

Hasse, Karl, Max Reger. Mit 8 eigenen Aufsätzen von Max Reger, sowie 10 Vollbildern in Autotypie u. 3 Hs. Nachbildungen. 226 S. kl. 8°. Leipzig, C. F. W. Siegel. Die Musik. Bd. 42/44.

Poppen, Hermann, Max Reger. 2. durchges. Aufl. 93 S. mit 1 Bildn. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Waltershausen, Herm. W. v., Richard Strauß. Ein Versuch. 126 S. mit 1 Bildn. 8°. München, Drei Masken-Verlag. Zeitgenössische Komponisten. Eine Samml. (Bd. 2: Essay-Samml.) Herausgeg. von Prof. W. v. Waltershausen. 1. Bd.

Hans Pfitzner. 98 S. gr. 8°. Vierteljahrshefte des Bühnenvolksbundes. Jahrg. 1. H. 3/4. Augsburg, Stuttgart, B. Filser.

Seidl, Arthur, Hans Pfitzner. Mit 9 Vollb. u. 2 Hs. Nachbild. 132 S. kl. 8°. Leipzig, C. F. W. Siegel. Die Musik. Bd. 45/46.

Specht, Richard, Richard Strauß u. sein Werk. Bd. 1: Der Künstler u. sein Weg. Der Instrumentalkomponist. (Mit Thementafeln.) 358 S. u. 39 S. mit 2 Tafeln u. 1 Titelbild. Lex. 8°. Bd. 2: Der Vokalkomponist. Der Dramatiker. 389 S., 2 Bildnissen, 5 S. Faks., 50 S. Thementaf. 4°. Wien, E. P. Tal u. Co.

Hoffmann, Rudolf St., Franz Schreker. 173 S., 1 Titelbl., 1 Taf. kl. 8°. Leipzig-Wien-Zürich, E. P. Tal u. Co. Leipzig-Wien, Universal-Edition.

Schreker, Franz, Dichtungen für Musik. 2 Bände, 303 u. 237 S. gr. 8°. Wien, Universal-Edition.

Knappe, Heinr., Friedrich Klose. Eine Studie. 142 S. mit 1 Bildnis. 8°. München, Drei Masken-Verlag. Zeitgenössische Komponisten. Eine Samml. (Bd. 2: Essay-Samml.) Herausgeg. von Prof. W. v. Waltershausen. 3. Bd.

Oppenheim, Hans, Hermann Zilcher. 114 S. mit 1 Bildnis. 8°. München, Drei

Digitized by Google

Masken-Verlag. Zeitgenössische Komponisten. Eine Samml. (Bd. II: Essay-Samml.) Herausgeg. von Prof. W. v. Waltershausen. 5. Bd.

Roth, Herm., Heinr. Kaspar Schmid. 129 S. mit 1 Bildn. 8°. München, Drei Masken-Verlag. Zeitgenössische Komponisten. Eine Samml. Herausgeg. von Prof. H. W. v. Waltershausen. 6. Bd.

Specht, Richard, Julius Bittner. Eine Studie. 139 S., 1 Tafel. 8°. München, Drei Masken-Verlag. Zeitgenössische Komponisten. 10.

Wellesz, Egon, Arnold Schönberg. 154 S. 8°. Wien, E. P. Tal u. Co. Neue Musikbücher.

Wellesz, Egon, Arnold Schönberg. 154 S. mit Notenbeisp., 2 Tafeln. kl. 8°. Leipzig-Wien-Zürich, E. P. Tal u. Co. Leipzig, Wien. Universal-Edition. Auch in der Samml. Neue Musikbücher erschienen.

Reuter, Fritz, Stephan Krehl. 8 S. mit 1 Bildnis. 8°. Leipzig-Lindenau, P. Beutel. Leipziger Künstler Nr. 3.

Calvocoressi, M. D., Mussorgsky. Deutsche umgearb. Ausg. von Karl Seelig. 159 S., 1 Titelb. 8°. Leipzig-Wien-Zürich, E. P. Tal u. Co. Neue Musikbücher.

Stefan, Paul, Neue Musik u. Wien. 77 S. mit Bildnis. 8°. Wien, E. P. Tal u. Co. Neue Musikbücher.

Goethe, Joh. Wolfg. v., Erwin u. Elmire. Ein Schauspiel mit Gesang. Komp. von Anna Amalia, Herzogin zu Sachsen-Weimar-Eisenach 1776. Nach der in der Weimarer Landesbibliothek befindl. handschriftl. Partitur bearb. u. zum erstenmal herausgegeb. von Max Friedländer. 178 S. 4°. Leipzig, C. F. W. Siegel.

Korngold, Julius, Deutsches Opernschaffen der Gegenwart. Krit. Aufsätze. VII, u. S. 5—376. 8°. Wien, Leonhardt-Verlag.

Berlioz, Hektor, Literar. Werke. 1. Gesamtausg. Bd. 10: Große Instrumentationslehre. Mit Anhang: Der Dirigent. Zur Theorie seiner Kunst. 3. unveränd. Aufl. Herausgegeb. von Felix Weingartner. XIV, 307 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Rieger, Erwin, Offenbach u. seine Wiener Schule. 84 S. kl. 8°. Wien-Berlin Wiener Literar. Anstalt. Theater u. Kultur. Bd. 4.

Nef, Karl, Geschichte der Sinfonie u. Suite. Mit vielen Notenbeisp. VIII, 344 S. gr. 8°. Leipzig. Breitkopf u. Härtel. Kleine Handbücher der Musikgesch. nach Gattungen. Herausgegeb. von Herm. Kretzschmar. Bd. 14.

Volbach, Fritz, Das moderne Orchester. 1. Die Instrumente des Orchesters. Ihr Wesen u. ihre Entwickl. 2. Aufl. Mit 56 Abb. 120 S. kl. 8°. Leipzig u. Berlin. Aus Nat. u. G. Bd. 714.

Bie, Oskar, Das Klavier. 328 S. mit Abbildungen u. Tafeln. gr. 8°. Berlin, Paul Cassirer.

Bie, Oskar, Klavier, Orgel u. Harmonium. Das Wesen der Tastinstrumente. 2. fast unveränd. Aufl. Mit 1 Abb. im Text. 117 S. kl. 8°. Leipzig u. Berlin. Aus Nat. u. G. Bd. 325.

Niemann, Walter, Meister des Klaviers. Die Pianisten der Gegenwart u. der letzten Vergangenheit. 9.—14. völlig umgearb. Aufl. 284 S. 8°. Berlin, Schuster u. Loeffler.

Klingler, Karl, Über die Grundlagen des Violinspiels. VIII, 83 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf u. Härtel.

Stoeving, Paul, Von der Violine (The story of the violin, dt.). 3. Aufl. 5. u. 6. Taus. Buchschmuck von Kurt Stoeving. 371 S. mit Fig., Taf. kl. 8°. Berlin-Lichterfelde, Ch. F. Vieweg.

Eberhardt, Siegfried, Paganinis Geigenhaltung. Die Entdeckung des Gesetzes

Digitized by Google

virtuoser Sicherheit. Buchschmuck u. Illustrat. von Ernst Huxdorf. 47 S. gr. 8°. Berlin, A. Fürstner.

Bukofzer, Max, Das Ideomotorische in unserem Stimmorgan u. die Musik. S. 191—222. gr. 8°. Berlin, S. Karger. Aus: Beiträge zur Anatomie, Physiologie, Pathologie u. Therapie des Ohres, der Nase u. des Halses. Bd. 17, H. 4/6. 1921.

Noë, Oskar u. Moser, Hans Joachim, Technik der deutschen Gesangskunst. Mit 5 Fig. sowie Taf. u. Notenbeisp. 2. durchges. u. verb. Aufl. 156 S. kl. 8°. Berlin u. Leipzig, Göschen 576.

Armin, George, Von der Urkraft der Stimme; ein Vortr. mit einl. Worten von Dr. Ludwig Wüllner. 58 S. mit Fig. gr. 8°. Leipzig, C. F. W. Siegel.

Fetzer, Thusnelde, Lehrgang zur Bildung des Klangbewußtseins. 59 S. gr. 8°. Stuttgart, J. G. Cotta Nachf.

Simmel, Georg (aus dem Nachlaß herausgegeben), Zur Philosophie des Schauspielers. Logos Bd. IX, S. 339–362.

Winds, Adolf, Hegel und die Schauspielkunst. Berliner Börsen-Courier Nr. 391.

Hagemann, Karl, Der Mime. Schauspiel- u. Opernkunst. 6. Aufl. 437 S. 8°. Berlin, Schuster u. Loeffler. Hagemann, Die Kunst der Bühne. Bd. 2.

Michel, Karl, Körpersprache u. Toter Punkt der Schauspielkunst. 143 S. 8°. Leipzig, Karl W. Schulze.

Klages, Ludwig, Ausdrucksbewegung u. Gestaltungskraft. Grundleg. der Wiss. vom Ausdruck. Mit 41 Fig. 2. wesentl. erw. Aufl. XI, 205 S. mit Faks. gr. 8°. Leipzig, Wilh. Engelmann.

Holz, Herbert Joh., Zur Ästhetik des Theaterstücks. Literar. Echo 23. Jahrg. H. 19. Sp. 1160—1164.

Sebrecht, Friedrich, Expressionismus u. seine Grenzen auf der Bühne. Baden-Badener Bühnenblatt I, 49.

Bab, Julius, Der Mensch auf der Bühne. Eine Dramaturgie für Schauspieler. Mit Texten zu den besprochenen Werken. 8°. Berlin, Österheld u. Co. 1. Heft: Durch das griechische Drama. S. 1—28 u. S. 1—11 Texte. 2. Heft: Durch das Drama Shakespeares. S. 29—60 u. S. 12—38 Texte. 3. Heft: Durch das Drama Calderons u. Molières. S. 61—86 u. S. 39—61 Texte. 4. Heft: Durch das Drama Lessings u. die »Sturm- und Drang«-Periode. S. 87—124 u. S. 63—110 Texte. 5. Heft: Durch das Drama der deutschen Klassik. Schillers Versdramen, Goethes spätere Zeit. S. 125—171 u. S. 111–130 Texte. 6. Heft: Durch das Drama Kleists u. Grillparzers. S. 173—206 u. S. 131—161 Texte.

Borinski, Karl, Das Theater. 116 S. 8°. Leipzig, Quelle u. Meyer. Wissenschaft u. Bildung 167.

Gaehde, Christian, Das Theater vom Altertum bis zur Gegenwart. 3. Aufl. 10.—14. Taus. Mit 17 Abb. II, 126 S. kl. 8°. Leipzig, Aus Natur u. G., 230. Bdch.

Gerkan, Armin v., Das Theater von Priene als Einzelanlage u. in seiner Bedeutung für das hellenistische Bühnenwesen. Mit 36 (1 farb.) Taf. u. 11 Abb. im Text. 132 S. 2°. München-Berlin-Leipzig, Verl. f. prakt. Kunstwiss. F. Schmidt.

Wiegand, Karl Friedrich, Das Theater in der Schweiz. Süddeutsche Monatshefte. 18. Jahrg. Bd. I. Jan. 1921. S. 275—279.

Röttger, Karl, Zum Drama u. Theater der Zukunft. 87 S. mit 4 Taf. 8°. Leipzig, Erich Matthes.

Die Zukunft des deutschen Theaters. Zum 50. Jubiläum der Deutschen Bühnengenossenschaft. Herausgeg. von Max Hochdorf. 29 S. 4°. Berlin W 62, Keithstraße 11, Genossenschaft Deutscher Bühnenangehöriger.

Digitized by Google

Salten, Felix, Schauen u. Spielen. Studien zur Kritik des modernen Theaters. 2 Bde. Bd. 1: Ergebnisse, Erlebnisse. 408 S. Bd. 2: Abende. Franzosen. Puppenspiel. Aus der Ferne. 360 S. 8°. Wien-Leipzig, Wila (Wiener Literar. Anstalt).

Flemming, Willi, Andreas Gryphius u. die Bühne. Mit 8 Abb. (auf 4 Taf.). XII, 450 S. gr. 8°. Halle, M. Niemeyer.

Günther, Joh., Der Theaterkritiker Heinrich Theodor Rötscher. Mit bes. Berücks. seiner Kritik der theatral. Darstellung. VII, 164 S. gr. 8°. Leipzig, Leop. Voß. In: Theatergeschichtl. Forschungen. Herausgegeb. von Prof. Berth. Litzmann. 31.

Wertheimer, Paul, Alt-Wiener Theater. (Schilderungen von Zeitgenossen.) Eingel. u. herausgeg. Mit 12 Bildbeig. 231 S. kl. 8°. Wien, Paul Knepler.

Gugitz, Gustav, Der Weiland Kasperl (Johann La Roche). Ein Beitrag zur Theater- u. Sittengesch. Alt-Wiens. Mit 3 Bildbeigaben. 371 S. 8°. Wien, E. Strache.

Bettelheim-Gabillon, Helene, Im Zeichen des alten Burgtheaters. 247 S. mit 7 Taf. 8°. Wien-Berlin. Wila (Wiener Literar. Anstalt.)

Lert, Ernst, Mozart auf dem Theater. Mit 39 Bildern. 3.—4. Aufl. 425 u. 24 S. gr. 8°. Berlin, Schuster u. Loeffler.

Brandt, Heinr., Goethes Faust auf der kgl. sächs. Hofbühne zu Dresden. Ein Beitrag zur Theaterwissenschaft. XVI, 279 S. gr. 8°. Berlin, E. Ebering. Germanische Studien. 8. Heft.

Goldschmit, Rudolf Karl, Eduard Devrients Bühnenreform am Karlsruher Hoftheater. VIII, 151 S. gr. 8°. Theatergeschichtl. Forschungen, herausgegeb. von Berthold Litzmann. 32. Leipzig, Leopold Voß.

Meisels, Samuel, Die jüdische Bühne. Eine theatergeschichtliche Studie. Allg. Zeitung des Jdts. 85, 7 u. 8.

Eulenberg, Herbert, Der Guckkasten. Deutsche Schauspielerbilder. 309 S. 8°. Stuttgart, J. Engelhorns Nachf.

Jacobsohn, Siegfried, Max Reinhardt. 4. u. 5. völlig veränd. Aufl. VIII, 152 S. gr. 8°. Berlin, E. Reiß.

Hagemann, Karl, Regie. Die Kunst der szenischen Darstellung. 6. Aufl. 412 S. mit Fig. 8°. Berlin, Schuster u. Loeffler. Hagemann, Die Kunst der Bühne. Bd. 1.

Neuweiler, Arnold, Die Regie des Einzeldarstellers. Eine Studie über prakt. Inszenierungsprobleme. 66 S. 16°. Berlin, Maysche Verlagsanstalt.

Ihering, Herb., Regisseur u. Bühnenmaler, mit Zeichnungen von Ludwig Meidner. 91 S. mit Taf. gr. 8°. Berlin-Wilmersdorf, Bibliophiler Verlag O. Goldschmidt-Gabrielli.

Behne, Adolf, Der Film als Kunstwerk. Sozialist. Monatshefte. 27. Jahrg., 57. Bd., S. 1116—1118.

Dieckmann, Friederike, Das Kino. Sein Werden und die Möglichkeiten seiner Gestaltung. 32 S. 8°. Wolfenbüttel, J. Zwißler.

Rott, Leo, Die Kunst des Kinos. 58 S. gr. 8°. Wien, Selbstverlag. Lehmann u. Wentzel.

Lipp, H. u. Felix, Fr., Führer durch das Wesen der Kinematographie. Ein kurzer Leitfaden f. d. prakt. Gebrauch. Mit vielen Abb. VII, 235 S. kl. 8°. 2. Aufl. Berlin, Reinhold Kühn.

Joachim, H., Die neueren Fortschritte der Kinematographie. Mit 47 Abb. 50 S. gr. 8°. Leipzig, Hachmeister u. Thal. S.-A. a. d. Zeitschrift Helios. 1920.

Lampe, F. u. Hildebrandt, P., Zentralinstitut f. Erziehung u. Unterricht, Berlin: Das stehende u. laufende Lichtbild. Bericht über die Bildwoche vom 4.—9. Okt. 1920. 102 S. 8°. Berlin, Buchverlag d. Lichtbild-Bühne. Gebr. Wolffsohn.

Digitized by Google

Brandenburg, Hans, Der moderne Tanz. 3. stark umgearb. u. erw. Ausg. 5.—7. Taus. Mit 171 Abb. z. T. auf Taf. nach 48 Zeichnungen von Hugo Böttinger u. nach 123 Photogr. VIII, 247 S, 30 Taf., 100 S. Abb. 4°. München, Georg Müller.

Böhme, Fritz, Vom musiklosen Tanz. 30 S. mit 2 Taf. 8°. Leipzig, Willy Backhaus. Der tanzende Mensch. In zwangloser Folge erscheinende Hefte über Tanzkunst u. Tanzkunde. 1. Heft.

Traber-Amiel, A., Der Tanz als Weg zur neuen Kultur. 38 S. gr. 8°. Berlin, Ed. Bloch.

Dietrich, Das Tanzbuch. 53 S. kl. 8°. Regensburg, Franz Ludw. Habbel.

Linden, Ilse, Fanny Elßler. Die Tänzerin des Biedermeier. Nach Briefen u. zeitgenöss. Berichten zusammengest. 119 S. 16°. Berlin, Ullstein. Die 50 Bücher. Bd. 30.

4. Wortkunst.

Scherer, Wilh., Geschichte der deutschen Literatur. 14. Aufl. 2. Abdr. XII, 835 S. mit 1 Bildnis. gr. 8°. Berlin, Weidmannsche Buchh.

Scherer, Wilh., und Walzel, Oskar, Geschichte der deutschen Literatur. Mit einer Bibliographie von Josef Körner. 3. Aufl. XVI, 878 S. gr. 8°. Berlin, Askanischer Verlag.

Biese, Alfred, Deutsche Literaturgeschichte. 1. Von den Anfängen bis Herder. Mit Proben aus Hs. u. Drucken u. mit 36 Bildnissen. 17. Aufl. 70.—75. Taus. X, 640 S. 2. Von Goethe bis Mörike. Mit 50 Bildnissen. 17. Aufl. 70.—75 Taus. VIII, 693 S. 3. Von Hebbel bis zur Gegenwart. Mit 50 Bildnissen. 17. Aufl. 70.—75. Taus. VIII, 748 S. München, C. H. Beck.

Göckeritz, Felix Leo, Geschichte der deutschen Literatur. kl. 8°. T. 1. Aus den Uranfängen bis zu Gottsched. 144. S. T. 2. Von Klopstock bis zum Jahre 1848. 134 S. T. 3. Vom Jahre 1848 bis zur Gegenwart. 141 S. Leipzig, Hachmeister und Thal. Lehrmeister-Bücherei 586/88, 606/08. 627/29.

Borinski, Karl, Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Mit 165 Bildnissen auf 48 Tafeln. 2 Bände. XVI, 643 S.; VIII, 673 S. 8°. Stuttgart, Berlin, Leipzig, Union.

Brask, Theodor, Deutsche Literaturgesch. VII, 66 S. gr. 8°. Leipzig, O. Hillmann.

Kaulfuß-Diesch, Karl, Deutsche Dichtung im Strome deutschen Lebens. Eine Literaturgesch. XI, 316 S. 8°. Leipzig, R. Voigtländer.

Oehlke, Wald., Die deutsche Literatur seit Goethes Tode und ihre Grundlagen. Mit 2 Tafeln. XI, 711 S. Lex. 8°. Halle, M. Niemeyer.

Heilmann, Karl, Geschichte der deutschen Nationaliteratur nebst einem Abriß der deutschen Poetik. 10. verb. Aufl. Ausg. mit Abb. (auf Taf.). 188 S. 8°. Breslau. Ferd. Hirt.

Meyer, Richard Moritz, Die deutsche Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts. Herausgegeb. und fortges. von Hugo Bieber. 6. Aufl. 30.—35. Taus. Volksausg. VIII, 689 S., 8 Tafeln. gr. 8°. Berlin, G. Bondi. Meyer, Geschichte der deutschen Literatur. Band 2.

Soergel, Albert, Dichtung und Dichter der Zeit. Eine Schilderung der deutschen Literatur der letzten Jahrzehnte. 11. Aufl. 43.—46. Taus. mit 345 Abb. und 13. Aufl. 49.—50. Taus. XII, 892 S. gr. 8°. Leipzig o. J., R. Voigtländer.

Wien, Alfred, Die Seele der Zeit in der Dichtung um die Jahrhundertwende 327 S. 8°. Leipzig, R. Voigtländer.

Baldewein, A., Deutsche Dichter der Neuzeit. 161 S. 8°. Bielefeld und Leipzig, Velhagen und Klasing, Bücherei der Volkshochschule Bd. 21.

Digitized by Google

Schneider, Manfred, Einführung in die neueste deutsche Dichtung. 129 S., Taf. 8°. Stuttgart, W. Meyer-Ilschen. Dichtung und Dichter.

Naumann, Hans, Jüngste deutsche Dichtung. 16 S. 4°. Jena, Frommannsche Buchh. Erw. aus: Die beiden ersten schwedischen Ferienkurse Jena 1920 von Natte Flygare.

Bartels, Adolf, Die deutsche Dichtung der Gegenwart. Die Jüngsten. 1.—10. Taus. 248 S. 8°. Leipzig, H. Haessel Verl. Teilausg. der 10. Aufl. der Deutschen Dichtung der Gegenwart.

Märker, Friedrich, Zur Literatur der Gegenwart. Führer zu den Hauptproblemen u. den Hauptpersönlichkeiten der gegenwärtigen Lit. 103 S. 8°. München, A. Langen.

Keim, H. W., Die geistige Grundlage der neuesten Dichtung. (Mit Bemerkungen zur phänomenologischen Methode.) Z. f. Deutschkunde 1921, H. 3 S. 161—174.

Walden, Herwarth, Kritik der vorexpressionistischen Dichtung. Der Sturm. Jahrg. 13, H. 2. S. 17—18 (Fortsetzg.).

Klabund [Alfred Henschke], Geschichte der Weltliteratur in einer Stunde. 1. bis 10. Taus. 111 S. 8°. Leipzig, Dürr und Weber. Zellenbücherei Nr. 52.

Engel, Eduard, Geschichte der englischen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Mit einem Anhang: Die nordamerikanische Literatur. 9. durchgearb. und verm. Aufl. Mit dem Bildnis Shakespeares. XI, 618 S. gr. 8°. Leipzig, Friedrich Brandstetter.

Kellner, Leon, Die englische Literatur der neuesten Zeit von Dickens bis Shaw. 2. wesentlich veränderte Aufl. der »englischen Literatur im Zeitalter der Königin Viktoria«. 402 S. 4°. Leipzig, Bernh. Tauchnitz.

Wihan, Josef, Die Hamletfrage. Ein Beitrag zur Geschichte der Renaissance in England. 89 S. gr. 8°. Leipzig, Bernh. Tauchnitz. Leipziger Beiträge zur engl. Philologie. H. 3.

Aronstein, Philipp, Matthew Arnold. Internationale Monatsschrift, Bd. XV. Sp. 373—394. H. 4. März 1921.

Scheffauer, Herman George, Amerikanische Literatur der Gegenwart Deutsche Rundschau Bd. 186, S. 215—222.

Schönemann, Friedrich, Mark Twains Weltanschauung. Englische Studien Bd. 55. S. 53—84. O. R. Reisland.

Heiß, Hanns, Vom Naturalismus zum Expressionismus. Ausschnitte aus der modernen französischen Literatur. 43 S. 8°. Marburg, N. G. Elwert. Aus: Die neueren Sprachen. Bd. 29, H. 3/4.

Heiß, Hans, Der Realismus in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts. Internat. Monatsschrift. Bd. 15. H. 4. Sp. 347—374. Antrittsrede, gehalten an der Universität Freiburg i. Br.

Chroust, Giovanna, Saggi di letteratura italiana moderna. Da G. Carducci al futurismo. Con note biografiche, bibliografiche e dichiarative. (In 3 Abt.) gr. 8°. Abt. 1. V, 152 S. Abt. 2. S. 153—280. Würzburg, Kabitzsch und Mönnich. Das Werk wird nur vollständig in 3 Abt. abgegeben.

Friedrichs, Ernst, Russische Literaturgeschichte. VII, 152 S. gr. 8°. Gotha, Frdr. Andreas Perthes.

Karpeles, Gustav, Geschichte der jüdischen Literatur. 3. Aufl. 2 Bände. 1. V. 477 S. 2. V, 473 S. gr. 8°. Berlin, M. Poppelauer.

Braun, Marcus, Ein kurzer Gang durch die Geschichte der jüdischen Literatur. 3. Aufl. 95 S. 16°. Wien und Berlin, R. Loewit. Jüdische Handbücher 1.

Stählin, Otto, Die hellenistisch-jüdische Literatur. IV S., S. 535—658. 4°. München, C. H. Beck. Aus: Christ, W. v., Griech. Literaturgeschichte. T. 2. Hälfte 1. 6. Aufl.

Digitized by Google

Hauser, Otto, Die chinesische Dichtung. Mit vielen Kunstbeil. 3.—6. Taus. 67 S. kl. 8°. Berlin, Brandussche Verlagsh. Die Liter.-Samml. Brandus. Band 34.

Hauser, Otto, Die japanische Dichtung. Mit vielen Kunstbeil. 7.—10. Taus. 68 S. kl. 8°. Berlin, Brandussche Verlagsh. Die Liter.-Samml. Brandus. Band 5.

Lommel, H., Die Poesie des Awesta. Internat. Monatsschrift. Bd. 15. H. 7. Sp. 629—660.

Hillebrandt, Alfred, Kalidasa. Ein Versuch zu seiner literar. Würdigung. 167 S. 8°. Breslau, M. und H. Marcus.

Aristoteles, Über die Dichtkunst. Neu übers. und mit Einleitung und einem erklärenden Namen- und Sachenverzeichnis vers. von Alfred Gudeman. XXIV, 91 S. 8°. Leipzig, F. Meiner. Philosophische Bibliothek, 1. Bd.

Ermatinger, Emil, Das dichterische Kunstwerk. Grundbegriffe der Urteilsbildung in der Literaturgeschichte. VIII, 405 S. gr. 8°. Leipzig-Berlin, B. G. Teubner.

Merker, Paul, Neue Aufgaben der deutschen Literaturgeschichte. VI, 82 S. gr. 8°. Leipzig, Teubner. Z. f. Deutschkunde. 16. Erg.-Heft.

Cysarz, Herbert, Erfahrung und Idee. Probleme und Lebensformen in der deutschen Literatur von Hamann bis Hegel. XII, 320 S. gr. 8°. Wien und Leipzig, W. Braumüller.

Bründler, Joh., Die Dichtkunst und ihre Erneuerung. 104 S. kl. 8°. Leipzig, W. Härtel und Co. Nachf.

Bühler, Charlotte, Die Typisierung in der Dichtung. Germ.-roman. Monatsschrift IX, 5—6.

Witkop, Philipp, Die deutschen Lyriker von Luther bis Nietzsche. gr. 8° 1. Bd. Von Luther bis Hölderlin. 2. veränderte Aufl. IV, 271 S. 2. Bd. Von Novalis bis Nietzsche. 2. veränderte Aufl. IV, 302 S. Leipzig, Teubner.

Götze, Alfred, Vom deutschen Volkslied. 122 S. kl. 8°. Freiburg i. Br., J. Boltze.

Pohl, Gerhard, Der Strophenbau im deutschen Volkslied. VIII, 219 S. gr. 8°. Berlin, Mayer und Müller. Palaestra 136.

Wechßler, Eduard, Unsere Kriegsliteratur in französischer Vorstellung und in der deutschen Wirklichkeit. Internat. Monatsschrift. Bd. 15 H. 5. Sp. 421—448 und H. 6. Sp. 517—576.

Wandrey, Conrad, Der Dichter Ernst Droem. Eine Studie zur Verskunst der Gegenwart. Preußische Jahrbücher. Bd. 183. H. 2. S. 187—210.

Mehlis, Georg, Über Formen der modernen Lyrik und Epik (Axel Lübbe). Eine kunstphilos. Studie. 45 S. 8°. Leipzig und Hartenstein i. Erzgeb., E. Matthes.

Cohn, Egon, Gesellschaftsideale und Gesellschaftsroman des 17. Jahrh. Studien zur deutschen Bildungsgeschichte. VIII, 239 S. gr. 8°. Berlin, E. Ebering, Germ. Studien. H. 13.

Prilipp, Beda, Die Entstehung des deutschen Frauenromans. Konservat. Monatsschrift. 78. Jahrg. S. 246—251.

Klatt, Ernst, Von Scott über Fontane zu Molo. Ein Beitrag zur Stil- und Stoffgeschichte des deutschen Romans. Lit. Echo. 23. Jahrg. H. 9. Sp. 515—519.

Danielowski, Emma, Die Journale der frühen Quäker. 2. Beitr. zur Gesch. des modernen Romans in England. Gedr. mit Unterstützung eines Mitgliedes der Rel. Gesellschaft der Freunde. (Mit Nachw. zur Abh.: Das Hiltibrantlied). X, 138 S. 8°. Berlin, Mayer und Müller.

Nötzel, Carl, Einführung in den russischen Roman. Versuch einer Deutung der russ. Geistigkeit und der russ. Formgebung. 240 S. 8°. München, Musarion-Verlag.

Fischer-Wingendorff, Maria, Von der verlorengegangenen Kunst des Erzählens. Literar. Echo. 23. Jahrg. H. 3. Sp. 129—134.

Digitized by Google

Wittner, Victor, Der Standpunkt des neuen Erzählers. Lit. Echo. 23. Jahrg. H. 3. Sp. 141—144.

Heß, Ernst Heinrich, Die Einführung der Personen in die Erzählung. Literar. Echo. 23. Jahrg. H. 22. Sp. 1358—1366.

Lorck, Etienne, Die »Erlebte Rede«. Eine sprachliche Untersuchung. 79 S. 8°. Heidelberg, Carl Winter.

Petsch, Robert, Deutsche Dramaturgie. 1. Von Lessing bis Hebbel. 2. neubearb. Aufl. LVI, 194 S. 8°. Hamburg, P. Hartung.

Freyhan, Max, Das Drama der Gegenwart. VIII, 120 S. gr. 8°. Berlin, E. S. Mittler und Sohn.

Diebold, Bernh., Anarchie im Drama. Mit 5 Bildnissen. 479 S. 8°. Frankfurt (Main), Frankfurter Verlagsanstalt.

Heilborn, Ernst, Die Rhythmik im Drama. I. Antigone. Lit. Echo. 23. Jahrg. H. 18. Sp. 1095—1101. II. Macbeth. H. 19. Sp. 1155—1160. III. Tasso. H. 20. Sp. 1226—1230.

Kritzler, Emil, Die Regieanweisung im Drama. Lit. Echo. 24. Jahrg. H. 8. Sp. 449—454.

Sprengler, Joseph, Dramaturgie, Romantik und christliches Drama. Hochland. 18. Jahrg. 10. Heft. S. 412—416.

Zöllner an der Brucken, Rudolf (Rudolf Kaferer), Die hohe Handlung. Eine Technik der dramat. Dichtung auf organ. Grundlage. XII, 372 S. 8°. Leipzig, Xenien-Verlag.

Croce, Benedetto, Der Aufbau der »Komödie« und die Dichtung. (Ins Deutsche übertragen von Julius Schlosser). Preußische Jahrbücher. Bd. 185. H. 3. S. 367 bis 381.

Geißler, Ewald, Rhetorik. 1. Teil: Richtlinien für die Kunst des Sprechens. 3. verb. Aufl. (12.—16. Taus.) 121 S. kl. 8°. Leipzig, Aus Nat. und Geistesw. Bd. 455.

Damaschke, Adolf, Geschichte der Redekunst. Eine erste Einf. VIII, 320 S. 8°. Jena, G. Fischer.

Specht, Fritz, Deutsche Redekunst. 97 S. 8°. Berlin, Franz Schulze.

Lugmayer, Karl, Rede- und Stilkunst. 144 S. 8°. Wien I, Ebendorferstr. 8. Typographische Anstalt.

Müller-Freienfels, R., Poetik. 2. überarb. und erw. Aufl. 105 S. kl. 8°. Leipzig, Aus Nat. und G. Bd. 460.

Kluge, Friedr., Deutsche Sprachgeschichte. Werden und Wachsen unserer Muttersprache von ihren Anfängen bis zur Gegenwart. VIII, 345 S. gr. 8°. Leipzig o. J., Quelle und Meyer.

Behn, Siegfried, Rhythmus und Ausdruck in deutscher Kunstsprache. Mit 9 [eingedr.] Taf. und 20 Tab. 304 S. mit Abb. gr. 8°. Bonn, F. Cohen.

Holz, Arno, Die befreite deutsche Wortkunst. 81 S. gr. 8°. Wien, Avalun-Verlag.

Schläger, Georg, Der Reimtrieb als Wortschöpfer. Z. f. Deutschkunde H. 5. S. 289—299.

Wilamowitz-Möllendorff, Ulrich v., Griechische Verskunst. XI, 631 S. gr. 8°. Berlin, Weidmannsche Buchh.

Helm, Rudolf, Der Lyriker Horaz. Rede am Tage des Rektoratswechsels den 1. Juli 1921. 30 S. gr. 8°. Rostock, H. Warkentien.

Aly, Wolf, Volksmärchen, Sage u. Novelle bei Herodot u. sn. Zeitgenossen. Eine Untersuchung über die volkstüml. Elemente der altgriech. Prosaerzählung. Gedr.

Digitized by Google

mit Unterstützung der Wissensch. Gesellschaft zu Freiburg i. Br. IV, 313 S. gr. 8°. Göttingen, Vandenhoeck u. Ruprecht.

Meißner, Rud., Die Kenningar der Skalden. Ein Beitrag zur skald. Poetik. Gedr. mit Unterstützung der rhein. Gesellschaft f. wissenschaftl. Forschung. XII, 437 S. gr. 8°. Bonn, K. Schroeder. Rheinische Beiträge und Hilfsbücher zur germ. Philologie und Volkskunde. Herausgegeb. von Thdr. Frings, Rud. Meißner und Josef Müller. 1. Bd.

Mauthner, Fritz, Beiträge zu einer Kritik der Sprache. 1. Bd. Zur Sprache und zur Psychologie. 3. Aufl. XVIII, 713 S. gr. 8°. Stuttgart, J. G. Cottasche Buchh. Nachfolger.

Horn, Wilh., Sprachkörper und Sprachfunktion. Palaestra 135. VII, 144 S. gr. 8°. Berlin, Mayer u. Müller.

Matthießen, Wilhelm, Literat und Dichter. Hochland. 18. Jahrg. 4. Heft S. 446–453.

Blumenthal, Albrecht v., Griechische Vorbilder. Versuch einer Deutg. des Heroischen im Schrifttume der Hellenen. XI, 206 S. gr. 8°. Freiburg i. Br., Th. Fischer.

Meister, Karl, Die homerische Kunstsprache. VIII, 262 S. 4°. Leipzig, B. G. Teubner. Preisschriften gekrönt und herausgegeb. v. d. Fürstl. Jablonowskischen Gesellschaft zu Leipzig. 48.

Wilamowitz-Moellendorff, Ulrich v., Homer, der fahrende Dichter. Deutsche Rundschau. Bd. 186. S. 321—331.

Meuli, Karl, Odysee und Argonautika. Untersuchungen zur griech. Sagengesch. u. zum Epos. VI, 121 S. 8°. Berlin, Weidmannsche Buchh.

Schmitt, Johanna, Freiwilliger Opfertod bei Euripides. Ein Beitrag zu sr. dramat. Technik. IV, 106, II S. gr. 8°. Gießen, A. Töpelmann. Religionsgeschichtl. Versuche u. Vorarbeiten. Bd. 17, H. 2.

Geffken, Johannes, Die griech. Tragödie. 3. Aufl. IV, 142 S. mit Abb., 2 Taf. gr. 8°. Leipzig und Berlin, Teubner. Aus deutscher Dichtung. Bd. 21.

Dornseiff, Franz, Pindars Stil. VI, 135 S. gr. 8°. Berlin, Weidmannsche Buchh.

Cerebotani, L., Monsignore, Ästhetisches u. Mystisches im italienischen Worte um die Zeit Dantes. (Neue Titelaufl. von: Un saggio dell' opera: Nervatura del periodare e dire classico italiano civè abbozzi e linee di un direttorio e prontuario della lingua italiana secondo gli scrittori antichi e migliori moderni. 1914.) Gesammelte Teilstudien zum 600jähr. Todestage des Dichters der Divina commedia. München, Selbstverlag; Herdersche Buchh. in Komm.

Kahn, Otto, Dante. S. Dichtung u. s. Welt. Mit einer Wiedergabe der Dantebüste im Museum zu Neapel. VI, 156 S. 8°. München, C. H. Beck.

Friedmann Wilhelm, Dante. Gedächtnisrede, geh. bei der Dantefeier im Alten Theater zu Leipzig am 25. Sept. 1921. 24 S. gr. 8°. Leipzig, F. Meiner.

Heiß, Hans, Zum Gedächtnis Dantes. (Abdruck des Vortrags, mit dem am 30. Mai die Dante-Woche in Freiburg i. Br. eröffnet wurde.) Internat. Monatsschrift. Bd. 15. H. 8. Sp. 705—736.

Hasse, Karl Paul, Dante Alighieri im Lichte seiner und unserer Zeit. VII, 92 S. gr. 8°. Meerane i. S., E. R. Herzog.

Dante Alighieri, Die göttliche Komödie. Übersetzt von Prof. Dr. Karl Witte. Mit Voll-Bildern von Bonaventura Genelli. 530 S. m. 1 Bildn. 8°. Berlin, Askan. Verlag.

Dante Alighieri, Die göttliche Komödie [Divina commedia, dt.] Übersetzt von Karl Witte. Mit einer Einl. von Max v. Boehn. (Ill. u. typogr. Ausstattung von Max v. Boehn unter Zuhilfenahme venetian. Drucke des 15. Jahrh. ausgeführt). 574 S. mit z. T. eingekl. Abb. 4°. Berlin, Askan. Verlag.


Digitized by Google

Federn, Karl, Dante und seine Zeit. 3. neubearb. Aufl. Mit 26 Abb. im Text und auf Taf. X, 253 S. gr. 8°. Stuttgart, A. Kröner.

Spahn, Martin, Dante. Eine Rede. Hochland. 18. Jahrg. 11. Heft. S. 513—535.

Wolff, Max J., Benedetto Croce, La Poesia di Dante. Internat. Monatsschrift. Bd. 15. H. 7. Sp. 617—628.

Traumann, Ernst, Dante und Goethe. Süddeutsche Monatshefte. 18. Jahrg. 2. Bd. S. 126—132.

Hauffen, Adolf, Johann Fischart. Ein Literaturbild aus der Zeit der Gegenreformation. Bd. 1. XI, 290 S. gr. 8°. Berlin und Leipzig, V. w. V.

Gassen, Kurt, Sibylle Schwarz. Eine pommersche Dichterin 1621—1638. Ein Beitrag zur Dichtungsgeschichte des 17. Jahrh. 108 S. gr. 8°. Greifswald, J. Abel. (Bruncken u. Co.)

Sommerfeld, Martin, Friedrich Nicolai u. der Sturm u. Drang. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Aufklärung. Mit einem Anh.: Briefe aus Nicolais Nachlaß. XV, 400 S. gr. 8°. Halle, M. Niemeyer.

Engert, Horst, Klopstocks Dichtung u. unsere Zeit. Z. f. Deutschkunde. H. 7. S. 433—454.

Witkowski, Georg, Lessing. Mit 81 Abb. u. 1 Umschlagb. 95 S. 8°. Bielefeld u. Leipzig, Velhagen u. Klasings Volksbücher. Nr. 146.

Petter, Walter, Das Satirische bei J. M. R. Lenz. Ein Beitrag zur Psychologie Lenzens u. zur Gesch. des Satirischen im 18. Jahrh. Diss. Halle. Im Auszug abgedruckt in: Jahrbuch der Phil. Fak. in Halle. 1920. I. Phil.-hist. Abteilg. S. 16—22. Halle, Niemeyer.

Dilthey, Wilh., Das Erlebnis und die Dichtung. Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin. 7. Aufl. Mit 1 Titelbild. VII, 476 S. 8°. Leipzig, B. G. Teubner.

Cassirer, Ernst, Idee und Gestalt. Goethe, Schiller, Hölderlin, Kleist. 5 Aufsätze. VI, 200 S. Lex. 8°. Berlin, Bruno Cassirer.

Wolff, Max J., Goethe. 127 S. kl. 8°. Leipzig und Berlin, Aus Nat. u. G. Bd. 497.

Büchner, Wilh., Goethes Faust. Eine Analyse der Dichtung. Unveränd. Nachdruck. VI, 128 S. 8°. Leipzig, B. G. Teubner.

Trendelenburg, Adolf, Goethes Faust erklärt. (2) Der Tragödie 2. Teil in 5 Akten. X, 634 S. 8°. Berlin und Leipzig, V. w. V.

Vischer, Friedrich Theodor, Goethes Faust. 3. Aufl. mit einem Anh. von Hugo Falkenheim. 593 S. 8°. Stuttgart u. Berlin, J. G. Cotta.

Gose, Hans, Goethes »Werther«. VII, 105 S. gr. 8°. Halle, M. Niemeyer. Bausteine zur Gesch. der deutschen Literatur. Herausgegeb. von Prof. Franz Saran. 18.

Wandrey, Conrad, Die Bedeutung der dichterischen Form und Goethes Götz von Berlichingen. Deutsche Rundschau Bd. 186. S. 84—92.

Mayer, Georg, Die Naturballaden Goethes. Kunstwart. 34. Jahrg. H. 11, S. 264 bis 266. H. 12. S. 336—341.

Flaischlen, Cäsar, Der König in Thule. Preußische Jahrbücher, Bd. 183. H. 1 S. 14—20.

Mayer, Georg, Die Braut von Korinth — eine visionäre Ballade. Preußische Jahrbücher. Bd. 182. H. 1. S. 30—41.

Berendsohn, Walter A., Der neuentdeckte »Joseph« als Knabendichtung Goethes. Stilkrit. Untersuchungen. 32 S. 8°. Hamburg, W. Gente.

Schnitzer, Manuel, Goethes Josephbilder, Goethes Josephdichtung. 1.—5. Aufl. 130 S. 8° mit Abb. und [eingedr.] Faks. Hamburg, W. Gente.

Witkop, Philipp, Heinrich v. Kleist. 276 S. gr. 8°. Leipzig, H. Haessel Verl.

Brie, Friedr, Ästhet. Weltanschauung in der Lit. des 19. Jahrh. Gedr. mit Unter-

Digitized by Google

stützung der Freiburger wissenschaftl. Gesellschaft. IV, 80 S. 8°. Freiburg i. Br. J. Boltze.

Stockmann, Alois S. J., Die deutsche Romantik. Ihre Wesenszüge und ihre ersten Vertreter. Mit einem bibliograph. Anh. u. 2 Bildern [Taf.] XI, 218 S. 8°. Freiburg i. Br., Herder u. Co.

Jost, Walter, Von Ludwig Tieck zu E. T. A. Hoffmann. Studien zur Entwicklungsgesch. des romant. Subjektivismus. X, 139 S. gr. 8°. Frankfurt a. M., M. Diesterweg. Deutsche Forschungen H. 4.

Körner, Josef, Neues vom Dichter der »Lucinde«. Mitteilungen aus Friedrich Schlegels jüngst entdecktem handschriftlichen Nachlaß. Preußische Jahrbücher. Bd. 183. H. 3. S. 309—330. Bd. 184. H. 1. S. 37—56.

Schuy, Clemens, Die Begründung der romantischen Allegorie durch Friedrich Schlegel. (Ein Beitrag zum Wesen der romantischen Kunst). Die Rheinlande. Jahrg. 21 H. 2. S. 79—83.

Nadler, Josef, Die Berliner Romantik 1800—1814. Ein Beitrag zur gemeinvölk. Frage: Renaissance, Romantik, Restauration. XIX, 235 S. gr. 8°. Berlin, E. Reiß.

Viëtor, Karl, Die Lyrik Hölderlins. Eine analyt. Unters. XVI, 240 S. gr. 8°. Frankfurt a. M., Diesterweg. Deutsche Forschungen H. 3.

Lehmann, Emil, Hölderlins Lyrik. Herausgegeb. mit Unterstützung der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissensch., Kunst u. Lit. in Böhmen. VII, 310 S. gr. 8°. Stuttgart, J. B. Metzler.

Viëtor, Karl, Hölderlin und Diotima. Preußische Jahrbücher. Bd. 182. H. 3. S. 298–320.

Gundolf, Friedrich, Dichter und Helden. 79 S. gr. 8°. Heidelberg, Weißsche Univ.-Buchh. Enth.: Hölderlins Archipelagus (1911); Dichter u. Helden (1912) u. Stefan George in unserer Zeit (1913).

Märtens-Lüneburg, Ilse, Die Mythologie bei Mörike. XVI, 187 S. 8°. Marburg a. d. Lahn, N. G. Elwertsche Verlagsh.

Bischoff, Heinrich, Nikolaus Lenaus Lyrik. Ihre Geschichte, Chronologie und Textkritik. Von der kgl. belg. Akademie gekr. Preisschrift. Bd. 2. Chronologie u. Textkritik. Mit einem Anh.: Tagebuch v. Max Löwenthal über Lenau. III, 221 S. 4°. Berlin, Weidmann.

Schellenberg, Alfred, Heinrich Heines franz. Prosawerke. VIII, 86 S. gr. 8°. Berlin, E. Ebering. Germ. Studien H. 14.

Roselieb, Hans (Firmin Coar), Grillparzers Prosastile. Literar. Echo. 23. Jahrg. H. 3. Sp. 134—141.

Darnbacher, Max, Betrachtung eines Satzes der Droste. Literar. Echo 23. Jahrg. H. 24. Sp. 1479—1481.

Lemcke, Heinrich, Hebbel als Lyriker. Z. f. Deutschkunde 1921. H. 4. S. 255 bis 261.

Uehli, Ernst, Die Geburt der Individualität aus dem Mythos als künstlerisches Erlebnis Richard Wagners. 2.—4. Taus. 143 S. gr. 8°. Stuttgart, Der kommende Tag. Goetheanum-Bücherei.

Chamberlain, Houston Stewart, Das Drama Richard Wagners. Eine Anreg. 6. Aufl. VIII, 150 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Golz, Bruno, Wagner und Wolfram. Eine Kritik des »Parsifal«. 46 S. kl. 8°. Leipzig, R. Voigtländer. Deutscher Geist 4. Schriften der Fichte-Gesellschaft.

Weidel, Karl, Richard Wagners Musikdramen. Eine Darst. ihres Gedankengehaltes. 196 S. gr. 8°. Magdeburg, Heinrichshofens Verl.

Graap, Paul-Gerhard, Richard Wagners dramatischer Entwurf »Jesus von

Digitized by Google

Nazareth«. Entstehungsgesch. und Versuch einer kurzen Würdigung. 93 S. gr. 8°. Leipzig, Breitkopf und Härtel.

Stoeßl, Otto, Gottfried Keller. Mit vielen Vollbildern. 9.—12. Taus. 108 S. kl. 8°. Berlin, Brandussche Verlagsh. Die Lit.-Samml. Brandus. Bd. 10.

Gleichen-Rußwurm, A. v., Gottfried Kellers Weltanschauung. 127 S. kl. 8°. München, Rösl u. Cie. Phil. Reihe. Bd. 23.

Körner, Josef, Der »Grüne Heinrich«. Z. f. Deutschkunde 1921. H. 8. S. 513 bis 531.

Zimmer, Hermann, Wilhelm Raabes Verhältnis zu Goethe. Ein Beitrag zu Weltanschauung des Humoristen. 2. Aufl. VI, 74 S. 8°. Görlitz, Jakobstr. 7. Selbstverlag.

Steiger, Hans, Die Balladenkunst der Lulu von Strauß u. Torney. Hochland XVIII, 8.

Neckel, Gustav, Ibsen und Björnson. 127 S. kl. 8°. Leipzig, Aus Nat. u. G. Bd. 635.

Avenarius, Ferdinand, Max Klinger als Poet. Mit einem Briefe Max Klingers, einem Nachruf von Ferdinand Avenarius u. einem Beitrag von Hans W. Singer. Herausgegeb. vom Kunstwart. 21.—30. Taus. 157 S. mit Abb., 1 Taf. 4°. München, G. D. W. Callwey.

Meridies, Wilhelm, Carl Hauptmanns künstlerische Entwicklung zum Dichter der Jüngsten. Ein ästhet. Nekrolog. Der Oberschlesier III, 18.

Gundolf, Friedrich, George. 2. unveränderte Aufl. 6.—10. Taus. 271 S. gr. 8°. Berlin, G. Bondi.

Blaß, Ernst, Über den Stil Stefan Georges. 27 S. gr. 8°. Heidelberg, R. Weißbach. Die Drucke des Argonautenkreises. 2. Druck.

Heygrodt, Robert Heinz, Die Lyrik Rainer Maria Rilkes. Versuch einer Entwicklungsgesch. 151 S. 8°. Freiburg i. Br., J. Bielefeld.

Bethge, Hans, Rainer Maria Rilke. Ostdeutsche Monatshefte I, 4.

Eloesser, Arthur, Fritz von Unruh. Deutsche Rundschau. Aug. 1921. S. 220—229.

Schenkel, Wilhelm, Hermann Löns »Zweites Gesicht«. Eine Studie. 70 S. kl. 8°. Berlin, Deutsche Landbuchh.

Swantenius, Swaantje, Hermann Löns u. die Swaantje. Mit 1 Lönsbildnis v. Kriecheldorff-Celle. 41.—50. Taus. 9. Aufl. 104 S. kl. 8°. Berlin, Deutsche Landbuchh.

Stange, Karl, Waldemar Bonsels, seine Dichtung u. seine Weltanschauung. 42 S. 8°. Gütersloh, Druck und Verlag von C. Bertelsmann. Studien des apologet. Seminars in Wernigerode, herausgegeb. v. C. Stange. Heft 6.

Andreas-Salomé, Lou, Waldemar Bonsels. Das literarische Echo. 23. Jahrg. H. 1, Sp. 8—17.

Schneider, Ferdinand Josef, Viktor Hadwiger (1878—1911). Ein Beitrag zur Gesch. des Expressionismus in der deutschen Dichtung der Gegenwart. IV, 55 S. gr. 8°. Halle, M. Niemeyer.

Morgenstern, Christian, Über die Galgenlieder. 58 S. 8°. Berlin, Bruno Cassirer.

Thurneysen, Eduard, Dostojewski. Auf der Aarauer Studentenkonferenz (21. April 1921) geh. Vortrag in erw. Form. 77 S. gr. 8°. München, Ch. Kaiser.

Grusemann, Michael, Dostojewski. 199 S. kl. 8°. München, Rösl u. Cie. Phil. Reihe, Bd. 28.

Meyer-Benfey, Heinrich, Rabindranath Tagore. Mit vielen Vollb. 92 S. kl. 8°. Berlin, Brandussche Verlagsh. Die literar. Sammlung Brandus. Bd. 39.

Fiedler, Hanns, Die Welt im Drama Rabindranath Tagores. Der Dramatiker u.

Digitized by Google

der Sinn seines Werkes. Umschlagzeichnung von Margret Schonert. 104 S. 14×14,5 cm. Berlin, Maysche Verl.-Anstalt.

Kaubisch, Martin, Rabindranath Tagore. Preußische Jahrbücher. Bd. 182. H. 2. S. 181–194.

Hatzfeld, Helmut, Paul Claudel u. Romain Rolland. Neufranz. Geistigkeit. 161 S. kl. 8°. München, Rösl u. Cie. Phil. Reihe Bd. 30.

Kolbenheyer, E. G., Zur Psychologie der Sagenbildung. Literar. Echo. 23. Jahrg. H. 21. Sp. 1283—1288.

Fischer, E. K., Weltwille u. Einzelwille in der Dichtung. Kunstwart. 34. Jahrg. H. 2, S. 86—90.

Büchner, Anton, Judas Ischarioth in der deutschen Dichtung. Ein Versuch. 85 S. gr. 8°. Freiburg i. Br., E. Guenther.

Maurus, Peter, Die Wielandsage in Lit. u. Kunst. Weitere neuzeitl. Bearbeitungen (T. 3). Ein Nachtrag zu H. 25 der Münchener Beiträge zur roman. und engl. Philologie und dem Erg.-H. 1910 u. 1911. II, 41 S. 8°. München, H. Schrödl. M. Kellerers Verl. in Komm.

Wychgram, Marianne, Quintilian in der deutschen u. franz. Literatur des Barocks und der Aufklärung. XII, 150 S. 8°. Langensalza, H. Beyer u. Söhne. Friedrich Manns Päd. Magazin. H. 803.

Urdang, Georg, Der Apotheker im Spiegel der Literatur. VI, 157 S. gr. 8°. Berlin, Julius Springer.

Hillebrand, Lucie, Das Riesengebirge in der deutschen Dichtung. 183 S. 8°. Breslau, Ferd. Hirt.

Poethen, Wilhelm, Das Vordringen der Eisenbahn u. die deutsche Dichtung. Ein Beitrag zum Kapitel »Romantik und Realismus«. Z. f. Deutschkunde. Jahrg. 35. H. 2. S. 109—122.

Steinbrecht, Fritz, Der Humor bei Laurence Sterne. Diss. Halle. Im Auszug abgedruckt in: Jahrbuch der Phil. Fak. in Halle. 1920. I. Phil.-hist. Abt. S. 9—12. Halle, Niemeyer.

Göricke, Walter, Das Bildungsideal bei Addison u. Steele. 55 S. 8°. Bonn, P. Hanstein. Bonner Studien zur engl. Philologie. H. 14.

Andler, Ch., Le pessimisme esthétique de Nietzsche. Paris. Bossard. (Zitiert in: Archiv f. syst. Phil. Bd. XXVI, S. 160).

5. Raumkunst.

Soergel, Hermann, Theorie der Baukunst. Bd. 1: Architektur-Ästhetik. 3. erw. Aufl. 332 S. mit Fig. u. eingedr. Bildn. gr. 8°. München, Piloty u. Loehle.

Goethe, Johann Wolfgang v., Von deutscher Baukunst. 22 S. kl. 8°. Charl., Alfr. Hoennicke. Daphnis-Druck, N. F. 1.

Karow, Otto, Die Architektur als Raumkunst. Mit 76 Textabb. VI, 129 S. 4°. Berlin, W. Ernst u. Sohn.

Geilen, V., Mathematik u. Baukunst als Grundlagen abendländischer Kultur. — Wiedergeburt der Mathematik aus dem Geiste Kants. III, 94 S. gr. 8°. Braunschweig, F. Vieweg u. Sohn. Samml. Vieweg. 53. Heft.

Herzog, Oswald, Plastik. Sinfonie des Lebens. Mit einem Vorwort von Bruno W. Reimann. 15 S. mit 2 Abb., 1 Titelbl., 17 Taf. gr. 8°. Berlin, Buch- u. Kunstheim K. u. E. Twardy.

Sieveking, Johannes, Hermeneutische Reliefstudien. 31 S. 8°. München, S.-B. der bayr. Ak. der Wiss. Jahrg. 1920. Phil.-philolog. u. hist. Kl. 11. Abh.

Digitized by Google

Lübke, Wilh., Grundriß d. Kunstgeschichte. 1. Die Kunst d. Altertums. 15. Aufl. Vollst. neu bearb. von E. Bernice. Mit 14 (z. T. farb.) Kunstbeil. u. 664 Abb. im Text. X, 482 S. Lex. 8°. Eßlingen, P. Neff.

Cohn-Wiener, Ernst, Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst. Bd. 1. Vom Altertum bis zur Gotik. 3. Aufl. 12.—16. Taus. Mit 69 Abb. im Text. 126 S. kl. 8°. Leipzig u. Berlin, Aus Nat. u. G. Bd. 317.

Spiegel, Nikolaus, Die Baustile mit bes. Berücksichtigung des deutschen Kirchenbaues. 2. verm. u. verb. Aufl. Mit 164 Abb. 122 S. gr. 8°. Paderborn, F. Schöningh.

Behne, Adolf, Europa u. die Architektur. Sozialist. Monatsh. 27. Jahrg. 56. Bd. S. 28—33.

Balch, Edwin Swift, u. Balch, Eugenia Macfarlane, Die bildenden Künste der Erde (Arts of the world). Alleinberecht. deutsche Ausg. von Erwin Volckmann. VIII, 235 S. gr. 8°. Würzburg, Gebr. Memminger.

Behne, Adolf, Die Zukunft unserer Architektur. Sozialist. Monatshefte. 27. Jahrg. 56. Bd. S. 90—94.

Grautoff, Otto, Die neue Kunst. 160 S. 8°. Berlin, Karl Siegismund. In: Die neue Welt. Eine Samml. gemeinverständl. zeitgemäßer Schriften. Herausgegeb. von Prof. Dr. Alfred Manes.

Cohn, William, Indische Plastik. Mit 161 Taf. u. 3 Textabb. 2. Bd. VII, 87 S. Lex. 8°. In: Die Kunst des Ostens. Herausgegeb. von William Cohn. 2. Bd. Berlin, Bruno Cassirer.

La Roche, Eman., Indische Baukunst. Herausgegeb. unt. Mitw. von Alfred Sarasin. Mit einem Geleitw. von Heinr. Wölfflin u. einem Literaturverzeichnis von Emil Gratzl. 1. Teil: Tempel, Holzbau u. Kunstgewerbe. 2. Teil: Moscheen u. Grabmäler. 3. Teil: Stalaktiten, Paläste u. Gärten. (In 6 Bänden.) 1. u. 2. Bd. 1. Bd.: XX, 65 S. mit Abb. u. 38 z. T. farb. Taf. 46 × 33 cm. 2. Bd.: 11 Doppeltafeln mit V S. Text. 64,5 × 46,5 cm. München, F. Bruckmann.

Grünwedel, Albert, Buddhistische Kunst in Indien. (Staatl. Museen zu Berlin.) 2. Aufl. Mit 102 Abb. XV, 213 S. 8°. Berlin, Vereinig. wiss. Verleger.

With, Karl, Über javanische Kunst. Deutsche Kunst u. Dekoration. Bd. 47. S. 195—196.

With, Karl, Buddhistische Plastik in Japan bis in den Beginn des 8. Jahrh. n. Chr. Mit 230 Taf. nach 270 eigenen Aufnahmen des Herausg. 2. Aufl. 95 S. 4°. Wien, Kunstverlag A. Schroll u. Co.

With, Karl, Japanische Baukunst. 12 S., 20 S. Abb. kl. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. Bibl. d. Kunstgesch. Bd. 10.

Kümmel, Otto, Die Kunst Ostasiens. Mit 168 Taf. u. 5 Textabb. V, 48 S. 4°. Berlin, Bruno Cassirer. Die Kunst des Ostens. Bd. 4.

Jessen, Peter, Japan, Korea, China. Reisestudien eines Kunstfreundes. 165 S. mit Abb. 8°. Leipzig, E. A. Seemann.

Much, Hans, Islamik. Westl. Teil bis zur pers. Grenze. Mit (80) Abb. 16 S. u. 80 S. gr. 8°. Hamburg, L. Friederichsen u. Co.

Einstein, Karl, Negerplastik. 2. Aufl. Mit 116 Abb. XXVII S. u. 108 S. Abb. Lex. 8°. München, Kurt Wolff.

Sydow, Eckart v., Exotische Kunst, Afrika u. Ozeanien. Mit 45 Abb. u. 1 Taf. 38, 32 S. 8°. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann.

Fechheimer, Hedwig, Kleinplastik der Ägypter. Mit 158 Abb. VIII, 40 S. u. 158 S. Abb. Lex. 8°. Berlin, Bruno Cassirer. In: Die Kunst des Ostens. Herausgegeb. von William Cohn. 3. Bd.

Digitized by Google

Kees, Herm., Studien zur ägypt. Provinzialkunst. Mit 9 Taf. VIII, 32 S. gr. 8°. Leipzig, J. C. Hinrichs.

Bossert, Helmuth, Alt-Kreta. Kunst u. Kunstgewerbe im ägäischen Kulturkreise. V, 66 S. mit Abb. u. 214 S. mit 272 Abb. Lex. 8°. Berlin, E. Wasmuth.

Praschniker, Camillo, Kretische Kunst. 12 S., 20 S. Abb. kl. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. Bibl. d. Kunstgesch. Bd. 7.

Salis, Arnold von, Die Kunst der Griechen. 2. Aufl. Mit 68 Abb. X, 303 S. 52 S. Abb. 4°. Leipzig, S. Hirzel.

Braun-Vogelstein, Julie, Die jonische Säule. Mit 3 Taf. IV, 48 S. Lex. 8°. Berlin, V. w. V. S.-A. aus dem Archäolog. Jahrbuch, 34. Bd.

Rodenwaldt, Gerhart, Der Fries des Megarons von Mykenai. Mit 1 Farbentaf., 4 Beil. u. 30 Textabb. VIII, 72 S. 4°. Halle a. S., M. Niemeyer.

Diehl, August, Die Reiterschöpfungen der phidiasischen Kunst. Mit 17 Taf. u. 1 Titelb. XI, 131 S. 4°. Berlin u. Leipzig, V. w. V.

Neugebauer, Karl Anton, Asklepios. Ein Beitrag zur Kritik röm. Statuenkopien. Mit 3 Taf. u. 15 Abb. im Text. 54 S. 4°. Berlin, V. w. V. Winckelmannsprogramm der Archäolog. Gesellschaft zu Berlin. 78.

Wilpert, Joseph, Die altchristl. Kunst Roms u. des Orients. 33 S. 8°. Innsbruck, F. Rauch. Aus: Z. f. kath. Theol. Bd. 45.

Sarre, Friedrich, Konia. Seldschukische Baudenkmäler. (Denkmäler persischer Baukunst. T. 1.) Unter Mitw. von Baurat Georg Krecker u. Max Deri. IV, 30 S. mit Abb., 12 (7 farb.) Taf. 54 × 37 cm. Berlin, E. Wasmuth.

Schottmüller, Frida, Bronze. Statuetten u. Geräte. Mit 142 Abb. im Text. 2. verm. Aufl. 204 S. gr. 8°. Berlin, R. C. Schmidt u. Co. Bibl. für Kunst- u. Antiquitätensammler. Bd. 12.

Neugebauer, Karl Anton, Antike Bronzestatuetten. Mit 8 Text- u. 67 Taf.-Bildern. 1.—5. Taus. 132 S., 18 Taf. gr. 8°. Berlin, Schoetz u. Parrhysius, Verlagsh. Kunst u. Kultur. Bd. 1.

Volbach, Wolfgang Fritz, Metallarbeiten des christlichen Kultes in der Spätantike u. im frühen Mittelalter. Mit 8 Taf. u. 6 Textabb. 95 S. 8°. Mainz, L. Wilckens in Komm. Kataloge des Röm.-Germ. Zentralmuseums.

Rumohr, Karl Friedr. v., Italienische Forschungen. Herausgegeb. von Julius Schlosser. Mit der »Beygabe z. 1. Bde. der Italien. Forschungen« u. 1 Bildnis. XXXVIII, 655 S. 8°. Frankfurt (Main), Frankfurter Verlags-Anstalt.

Redslob, Edwin, Alt-Dänemark. Mit 334 Abb. (Herausgeg. auf Anregung von Gerhard Ernst.) 2. Aufl. XXIX, 193 S. 4°. München, Delphin-Verlag. Architektur u. Kunstgewerbe des Auslandes. Bd. 2.

Architektur u. Kunstgewerbe des Auslandes. Herausgegeb. auf Anregung von Gerh. Ernst. 3. Bd.: Alt-Spanien. Herausgegeb. von Prof. Dr. August L. Mayer. Mit 310 Abb. XXIV, 176 S. Lex. 8°. München, Delphin-Verlag.

Schinnerer, Joh., Die Grundzüge der got. Baukunst. Mit 5 Textabb. u. 62 Abb. auf 56 (eingedr.) Taf. 2. Aufl. 96 S. kl. 8°. Leipzig, R. Voigtländer. Voigtländers Quellenbücher. Bd. 23.

Weise, Georg, Die gotische Holzplastik um Rottenburg, Horb u. Hechingen. T. 1: Die Bildwerke bis zur Mitte des 15. Jahrh. Mit 61 Abb. 207 S. mit eingedr. Kt. 8°. Tübingen, A. Fischer. Forschungen zur Kunstgesch. Schwabens u. des Oberrheins. H. 1.

Reiners, Heribert, Kölner Kirchen. 2. neubearb. Aufl. Mit 130 Abb. 297 S. 8°. Köln, J. P. Bachem.

Digitized by Google

Creutz, Max, Kölner Kirchen. 86 S. mit 8 Taf. kl. 8°. Köln o. J., Rheinland-Verlag. Rheinlandbücher.

Seidlitz, Woldemar, Die Kunst in Dresden vom Mittelalter bis zur Neuzeit. Herausgegeb. im Auftrage des Ministeriums des Kultus u. öffentl. Unterrichts. 4°. 1. Buch: 1464—1541. Mit 20 Taf. u. 10 Textabb. IV, 136 S. 2. Buch: 1541—1586. Mit 37 Taf. u. 24 Textabb. IV, S. 137—298. 3. Buch: 1586—1625 (Schluß des 1. Bdes). Mit 25 Taf. u. 10 Textabb. XI S., S. 229—424. Dresden, Buchdr. der Wilhelm u. Bertha v. Baensch-Stiftung in Kommission.

Hauttmann, Max, Geschichte der kirchl. Baukunst in Bayern, Schwaben u. Franken 1550—1780. Mit 105 Taf. u. 90 Textabb. 273 S., 40 Taf. 4°. München-Berlin-Leipzig, Verl. f. prakt. Kunstwiss. Einzeldarstellungen zur süddeutschen Kunst. Bd. 3.

Kreitmaier, Josef, S. J., Beuroner Kunst, eine Ausdrucksform der christl. Mystik. Mit 37 Taf. 3. verm. u. verb. Aufl. XVIII, 115 S. gr. 8°. Freiburg i. Br., Herder u. Co.

Dehio, Georg, Geschichte der deutschen Kunst. Bd. 2: Text: IV, 350 S. Abb.: 435 S. 4°. Berlin u. Leipzig, V. w. V.

Cohn-Wiener, Ernst, Die Entwicklungsgeschichte der Stile in der bildenden Kunst. Bd. 2: Von der Renaiss. bis zur Gegenwart. 3. Aufl. 12.—16. Taus. Mit 46 Abb. im Text. 100 S. kl. 8°. Leipzig u. Berlin. Aus Nat. u. G. Bd. 318.

Willich, Hans, Die Baukunst der Renaiss. in Italien bis zum Tode Michelangelos. 1. 6.—10. Taus. 162 S. mit Abb., 9 aufgekl. Taf. 4°. Berlin-Neubabelsberg, Akad. Verlagsgesellschaft Athenaion. Handbuch der Kunstwiss.

Gerstenberg, Kurt, Neuere Kunstgeschichte. Renaiss. bis Rokoko. 84 S. kl. 8°. Heidelberg, W. Ehrig. Die Auskunft. 4.

Brandi, Karl, Die Renaissance in Florenz u. Rom. 8 Vorträge. 5. Aufl. XIV, 282 S. mit 1 Abb. 8°. Leipzig, B. G. Teubner.

Schmarsow, August, Gotik in der Renaissance. Eine kunsthistorische Studie. Mit 16 Abb. (im Text u. auf 1 Taf.) 92 S. gr. 8°. Stuttgart, F. Enke.

Woermann, Karl, Die Kunst zur Zeit der Hochrenaissance. Ausz. aus der »Geschichte der Kunst aller Zeiten u. Völker«. Mit 36 Abb. im Text, 26 Abb. auf 12 schwarzen Taf. u. 1 Farbendr.-Taf. 306 S. 8°. Leipzig, Bibliograph. Institut. Kultur u. Welt.

Weisbach, Werner, Der Barock als Kunst der Gegenreformation. VII, 232 S. mit Abb. Lex. 8°. Berlin, Paul Cassirer.

Semrau, Max, Die Kunst der Barockzeit u. des Rokoko. 4. (des Gesamtwerkes 15.) Aufl. Mit 20 Kunstbeil. u. 443 Abb. im Text. VIII, 455 S., 20 z. T. farb. Taf. 4°. Eßlingen a. N., P. Neff Verl. = Lübke, Wilh., Grundriß der Kunstgeschichte. 15. Aufl. Neubearb. von Max Semrau. 4.

Grisebach, August, Deutsche Baukunst im 17. Jahrh. 12 S., 20 S. Abb. kl. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. Bibl. d. Kunstgesch. Bd. 15.

Brinckmann, Albert Erich, Barockskulptur. Entwicklungsgeschichte der Skulptur in den roman. u. german. Ländern seit Michelangelo bis zum 18. Jahrh. 4°. 1. Teil. 6.—12. Taus. VIII, 212 S. mit 222 Abb. u. 7 Taf. 2. Teil. 6.—16. Taus. S. 213 bis 427 mit Abb., 3 Taf. Berlin-Neubabelsberg, Akad. Verlagsgesellschaft Athenaion. — Handbuch der Kunstwissenschaft, begr. von Fritz Burger †, herausgegeb. von A. E. Brinckmann.

Wackernagel, Martin, Baukunst des 17. u. 18. Jahrh. in den germ. Ländern. 6.—8. Taus. 208 S. mit 161 Abb., 9 Taf. mit aufgekl. Abb. 4°. Berlin-Neubabelsberg, Akad. Verlagsgesellschaft Athenaion. — Die Baukunst des 17. u. 18. Jahrh. Handbuch der Kunstwiss.

Digitized by Google

Kuhn, Alfred, Die neuere Plastik von achtzehnhundert bis zur Gegenwart. Mit 68 Netzätzungen auf Taf. u. 14 eingedr. Strichätzungen. 134 S. 4°. München, Delphin-Verlag.

Tietze-Conrat, Erika, Österreichische Barockplastik. Mit 97 Abb. 144 S. 4°. Wien, A. Schroll u. Co.

Handbuch der Kunstwissenschaft. Begr. von Fritz Burger, herausgegeb. von A. E. Brinckmann unter Mitw. von J. Baum. Lief. 151—153. Willich, Hans, Die Baukunst der Renaissance in Italien. H. 5—7. S. 113—162 mit Abb., Taf. 4°. Berlin-Neubabelsberg, Akad. Verlagsgesellschaft Athenaion.

Woermann, Karl, Geschichte der Kunst aller Zeiten u. Völker. 2. neubearb. u. verm. Aufl. (In 6 Bden.) 5. Bd.: Die Kunst der mittleren Neuzeit von 1550—1750 (Barock u. Rokoko). Mit 235 Abb. im Text, 6 Taf. in Farbendr. u. 56 Taf. in Tonätzung u. Holzschn. XII, 516 S. Lex. 8°. Leipzig 1920, Bibliograph. Institut.

Heilmeyer, Alexdr., Die Plastik seit Beginn des 19. Jahrh. Mit 40 Abb. 2. veränd. Aufl. 115 S. kl. 8°. Göschen, 321. Bdch. V. w. V.

Kirchner, Joachim, Deutsche Meister des dekorativ-monumentalen Stils im 19. Jahrh. In: Deutsche Kunst u. Dekoration. 47. S. 249—260.

Hindenberg, Ilse, Benno II., Bisch. von Osnabrück, als Architekt. Mit 9 Taf. in Lichtdr. 107 S. 4°. Straßburg, J. H. E. Heitz. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. H. 215.

Planiscig, Leo, Venezianische Bildhauer der Renaissance. Mit 711 Abb. VII, 655 S. 4°. Wien, Kunstverlag A. Schroll u. Co.

Hofmann, Friedrich H., Johann Peter Melchior 1742—1825. Mit 46 Bildtaf. 186 S. 4°. München, Berlin u. Leipzig, Verlag für prakt. Kunstwiss. F. Schmidt. Einzeldarstellungen zur süddeutschen Kunst. Bd. 2.

Eisler, Max, Der Baumeister Berlage. 10 Taf. mit 22 S. 8°. Wien, E. Hölzel. Kunst in Holland. 7. Bd.

Riegl †, Alois, Salzburgs Stellung in der Kunstgeschichte. 10 Taf. mit 26 S. Text. 8°. Wien o. J., E. Hölzel. Österr. Kunstbücher. 18. Bd.

Klein Diepold, Rudolf, Adolf von Hildebrand. Hochland 18. Jahrg. 12. Heft. S. 654—661.

Georgii, Theodor, Adolf von Hildebrand. Süddeutsche Monatshefte. 18. Jahrg. Bd. I. S. 438—440.

Adolf von Hildebrand zum Gedächtnis. 11 S. mit 1 Abb., 16 Taf. 4°. München, G. D. W. Callwey.

Fischer, E. K., Adolf Hildebrand, die Antike und wir. Kunstwart. 34. Jahr. Heft 5. S. 323—328.

Eisler, Max, Anton Hanak. 19 S., 16 S. Abb. 8°. Wien-Berlin-München-Leipzig, Rikola Verlag.

Rilke, Rainer Maria, Auguste Rodin. Mit 96 Vollbildern (auf Taf.). 31.—40. Taus. 120 S. gr. 8°. Leipzig, Insel-Verlag.

Burckhardt, Karl, Rodin und das plastische Problem. Herausgegeb. vom Basler Kunstverein. 98 S., 39 Bl. u. S. Abb. 8°. Basel, B. Schwabe u. Co.

(Archipenko, Aleksandr) Archipenko-Album. Einführungen von Theodor Däubler u. Iwan Goll. Mit einer Dichtung von Blaise Cendrars. Mit 33 Abb. 16 S., 30 S. Abb. 4°. Potsdam, G. Kiepenheuer.

Uehli, Ernst, Rudolf Steiner als Künstler. 1.—5. Taus. 44 S., 8 Taf. gr. 8°. Stuttgart, Der kommende Tag. Goetheanum-Bücherei. Erw. aus: Vom Lebenswerk Rudolf Steiners, herausgegeb. von Fr. Rittelmeyer.

Schubring, Paul, Luca della Robbia u. seine Familie. Mit 170 Abb., darunter

Digitized by Google

13 mehrfarb. Einschaltb. 2. Aufl. VIII, 154 S. 4°. Bielefeld u. Leipzig, Velhagen u. Klasing. Künstler-Monographien. Liebhaber-Ausg. Nr. 74.

Christ, Hans, Ludwigsburger Porzellanfiguren. Mit 162 Abb. in Kupfertiefdr. nach Aufnahmen von Otto Lossen. 61 S. mit Abb., 120 S. Abb. 4°. Stuttgart u. Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt. Bücher der Kunstsamml. des württemb. Staates. Bd. 1.

Riesebieter, Otto, Die deutschen Fayencen des 17. u. 18. Jahrh. 4°. Lief. 1: Süddeutschland. Die Fabriken des unteren Mains. 60 S. mit 64 Abb. Lief. 2: Süddeutschland. Die bayerischen Fabriken. S. 61—122 mit Abb. Lief. 3: Süddeutschland. Die württemb. Fabriken. S. 123—170 mit Abb. Lief. 4: S. 173—264 mit Abb., 1 Kt. Lief. 7: Marken deutscher Fayencen des 17. u. 18. Jahrh. 55 S. Abb. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann.

Pazaurek, Gustav E., Steingut. Formgebung u. Geschichte. 62 Sp. mit 7 (6 aufgekl.) Abb., VI S., 55 Taf. 2°. Stuttgart, J. Hoffmann.

Heuser, Emil, Pfälzische Keramik des 18. Jahrh. Mit 12 Taf. Abb. 26 S. 4°. Speyer, D. A. Koch. Erw. aus: »Westmark«. Jahrg. 1. Nov.-Heft.

Reimpell, Walter, Geschichte der babylonischen u. assyrischen Kleidung. Mit 45 Abb. auf 10 Taf. Herausgegeb. von Prof. Dr. Eduard Meyer. XII, 82 S. 4°. Berlin, K. Curtius.

Rosenberg, Adolf, Geschichte des Kostüms. Lief. 25—28. 40 Taf., 88 S. 4°. Berlin, E. Wasmuth.

Mützel, Hans, Kostümkunde für Sammler. Mit 150 Abb. 2. umgearb. u. verm. Aufl. X, 250 S. gr. 8°. Berlin, R. C. Schmidt u. Co. Bibl. f. Kunst- u. Antiquitätensammler.

Schmitz, Hermann, Bild-Teppiche. Geschichte der Gobelinwirkerei. 2. Aufl. Mit 158 Abb. 352 S. gr. 8°. Berlin, Verlag f. Kunstwiss.

Hackmack, Adolf, Der chinesische Teppich. Mit 26 (1 farb.) Taf., 1 Landk. u. 5 Abb. im Text. X, 34 S. 8°. Hamburg, L. Friederichsen u. Co.

Ehlgötz, Hermann, Städtebaukunst. Mit 74 Abb. 163 S. kl. 8°. Leipzig, Quelle u. Meyer. Wiss. u. Bildung 160.

Blum, Otto, Schimpff †, Gustav u. Schmidt, Wilh., Städtebau. Mit 482 Textabb. XII, 478 S. 4°. Berlin, Julius Springer. Handbibl. f. Bauingenieure. T. 2. Bd. 1.

Brinkmann, A. E., Die geschichtliche Anlage der deutschen Städte. Monatshefte für Kunstwissenschaft. XIV. Jahrg. Bd. I. S. 14—28.

Brinckmann, Albert Erich, Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit. 2. erw. Aufl. Mit 136 Abb. u. 8 Taf. VI, 199 S. gr. 8°. Frankfurt a. M., Frankfurter Verlags-Anstalt.

Feulner, Adolf, Johann Michael Fischer. Ein bürgerlicher Baumeister der Rokokozeit (1691—1766). Monatshefte für Kunstwissenschaft. XIV. Jahrg. Bd. II. S. 223 bis 231.

Droescher, Georg, Der Schinkelbau. 100 Jahre Schauspielhaus. Festschrift zum 26. Mai 1921. Nach den amtl. Quellen. 103 S., 8 Taf. gr. 8°. Berlin-Dresden-Leipzig, Verlag A. Waldheim u. Co.

Gabriel, Kurt, Wohnhäuser. 2. Die Räume des Wohnhauses. Mit 44 Abb. 113 S. kl. 8°. Berlin u. Leipzig, Göschen 840.

Evers, Walter, Moderne Wohnhäuser nach Entwürfen. 30 Taf. mit Erläuterungen. IV S., 30 Taf. gr. 8°. Leipzig, Bernhard Friedr. Voigt.

Leixner, Othmar v., Einführung in die Geschichte des Mobiliars u. die Möbelstile. 2. unveränd. Aufl. Mit 190 Abb. VIII, 196 S. 8°. Berlin, R. C. Schmidt u. Co.

Digitized by Google

Zweig, Marianne, Wiener Bürgermöbel aus Theresianischer u. Josephinischer Zeit (1740—1790). 30 S. mit 7 Abb., 91 Taf. 4°. Wien, A. Schroll u. Co.

Hübel, R., Bürgerliche Möbel der Neuzeit. 37 Taf. mit 75 Abb. (Maßstab 1:10). 37 × 27,5 cm. Stuttgart, Greiner u. Pfeiffer. Das deutsche Bürgerheim. 5. Bd.

Baer, C. H., Deutsche Wohn- u. Festräume aus 6 Jahrh. Herausgegeb. u. eingel. (Neue Aufl.) Mit 304 Abb. XVI, 236 S. Lex. 8°. Stuttgart o. J., J. Hoffmann. Bauformen-Bibl. 6. Bd.

Muthesius, Hermann, Die schöne Wohnung. Beispiele neuer deutscher Innenräume, herausgegeb. u. mit Einl. vers. XV S., 237 S. Abb. 4°. München, F. Bruckmann.

Zucker, Paul, Die Brücke. Typologie u. Gesch. ihrer künstlerischen Gestaltg. IV, 208 S. mit 183 Abb. gr. 8°. Berlin, E. Wasmuth.

Eich, Joseph, Die Gewölbe, ihr Wesen, ihre Gestalt u. ihr Bau. Teil 1: Gewölbeformen. Mit 63 Abb. im Text. 27 S. 4°. Strelitz in Mecklenb., Polytechn. Verlagsgesellschaft M. Hittenkofer.

Schöpp, Alexander, Alte deutsche Bauernstuben u. Hausrat. 63 Taf., herausgegeb. u. mit einem Vorwort versehen. VIII S., 63 Taf. 4°. Elberfeld (Marienstr. 114), A. Schöpp.

Lehnert, Georg, Geschichte des Kunstgewerbes. 1. Das Kunstgewerbe im Altertum. 88 S., 32 Taf. kl. 8°. Berlin u. Leipzig, Göschen Bd. 819.

Tietze-Conrat, E., Die Erfindung im Relief. Ein Beitrag zur Geschichte der Kleinkunst. 115 Textabbildungen. Im Jahrbuch der Wiener Kunsthistorischen Sammlungen, Bd. XXXV, Heft 3.

Loehr, August, Die niederländ. Medaille des 17. Jahrh. 20 S., 10 Taf. 8°. Wien, Österr. Verlagsgesellsch. E. Hölzel u. Co. Kunst in Holland. Bd. 11.

Deutsche Einbandkunst. Ausstell. des Jakob Krauße-Bundes, Vereinig. deutsch. Kunstbuchbinder im Weißen Saal des Schloßmuseums zu Berlin. Septbr.-Oktbr. Herausgegeb. vom Jakob Krauße-Bund durch Ernst Collin. 91 S., 1 Titelbild. gr. 8°. Berlin-Steglitz, Ernst Collin.

Fahrenwaldt, K., Sammlung moderner Schriften für das Kunstgewerbe. Heft 1. 2. Aufl. 8 farb. Bl. 19 × 26,5 cm. Leipzig, R. Bauer.

Boehn, Max v., Deutschland im 18. Jahrh. Das Hl. Röm. Reich Deutscher Nation. Mit 8 Taf. in farb. Lichtdr., 2 in Vierfarbendr., 8 in Kupfertiefdr. u. 344 Textill. zeitgenössischer Gemälde, Kupferstiche, Bauten, Möbel, Ornamente usw. nach Orig. aus öffentl. u. priv. Samml. Das Orig. d. Einbandes wurde 1744 in Wien f. d. Bibl. Maria Theresias angefertigt. Berlin, Askan. Verlag. VIII, 610 S.

Museum der bildenden Künste zu Leipzig. Verzeichnis der Kunstwerke. Amtl. Ausg. 25. Aufl. Mit 72 ganzseit. Abb. Vorw. Prof. Dr. J. Vogel. 214, 72 S. kl. 8°. Leipzig, Museum der bildenden Künste.

Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst. Offizielles Organ des Bayer. Vereins d. Kunstfreunde (Museumsfreunde) u. der Münchner kunstwiss. Gesellschaft. Begr. durch Ludwig v. Bürkel. (Herausgegeb. unter Leit. von Friedr. Dörnhöfer u. a. Red.: Dr. R. Kömstedt.) Bd. 11. H. 3—4. III, 118 S. mit Abb. 4°. München, G. D. W. Callwey.

Froriep, August v., Anatomie für Künstler. Kurzgef. Lehrb. d. Anatomie, Mechanik, Mimik u. Proportionslehre d. menschl. Körpers. Mit 1 Lichtdr.-Taf., zahlr. Abb. im Text u. einem Atlas von 38 Taf. in Holzschn. u. teilw. in Doppeldr. Gezeichn. von Richard Helmert. 6. unveränd. Aufl. VIII, 134 S., 38 Taf. mit 38 S. Erkl. 4°. Leipzig, Joh. Ambr. Barth.

Digitized by Google

6. Bildkunst.

Rudolph, Alfred, Perspektive. Mit 35 Fig. im Text u. 1 Taf. 72 S. kl. 8°. Leipzig, Hachmeister u. Thal, Lehrmeister-Bücherei, Nr. 570—571.

Deri, Max, Naturalismus, Idealismus, Expressionismus. 15.—17. Taus. 83 S. mit Abb. u. 24 S. Abb. gr. 8°. Leipzig, E. A. Seemann.

Ueding, Paul, Einführung in das Verständnis der Malerei. I. Die italienische Malerei. Die altdeutsche Malerei. Mit 30 Abb. II. Die altniederländische Malerei. Die Malerei des 17. Jahrh. Vom 17. zum 18. Jahrh. Der Impressionismus. Der Expressionismus. Anhang. Mit 13 Abb. IX, 150 S. u. IV, 121 S. 8°. Bielefeld, Velhagen u. Klasing. Die Bücherei der Volkshochschule. Bd. 7 u. 8.

Burger, Fritz, Schmitz, Herm. und Beth, Ignaz, Die deutsche Malerei vom ausgehenden Mittelalter bis zum Ende der Renaissance. III. Oberdeutschland im 15./16. Jahrh., von Prof. H. Schmitz, eingel. von J. Beth. 6.—8. Taus. V u. S. 493—719 mit 220 Abb. u. 17 z. T. farbigen Tafeln. Lex. 8°. Neubabelsberg o. J., Akadem. Verlagsgesellschaft Athenaion. Handbuch d. Kunstwissensch.

Muther, Richard, Geschichte der Malerei. 4. Aufl. 3 Bde. 1. It. bis zu Ende der Ren. 567 S. mit Abb. 2. Die Ren. im Norden u. d. Barockzeit. 589 S. mit Abb. 3. 18. u. 19. Jahrh. 602 S. mit Abb. gr. 8°. Berlin, C. P. Chryselliusscher Verlag.

Springer, Anton, Handbuch der Kunstgeschichte. 2. Frühchristl. Kunst und Mittelalter. 11. umgearb. Aufl. bearb. von Joseph Neuwirth. Mit 702 Abb. im Text u. 12 Farbendrucktafeln. X, 524 S. 4°. Stuttgart, A. Kröner.

Springer, Anton, Handbuch der Kunstgeschichte. 5. Die Kunst von 1800 bis zur Gegenwart. 8., verb. u. erw. Aufl. Bearb. von Max Osborn. Mit 606 Abb. im Text u. 16 Farbendrucktafeln. XIV, 522 S. 4°. Stuttgart, A. Kröner.

Wellberger, H. V., Führer durch die Kunstgeschichte bis zum Beginn des 19. Jahrh. Mit 16 Selbstbildn. (Tafeln) von Dürer, van Dyck, Hals, Raffael, Rembrandt, Rubens, Tizian, Velasquez u. a. 251 S. kl. 8°. Berlin, Globus-Verlag.

Orienter, Anita, Der seelische Ausdruck in der altdeutschen Malerei. Ein entwicklungsgeschichtl. Versuch. Mit 94 Abb. 220 S. gr. 8°. München, Delphin-Verlag.

Matějček, A., Die böhmische Malerei des 14. Jahrhunderts. 12 S. 20 S. Abb. kl. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. Bibl. d. Kunstgesch. Bd. 12.

Bode, Wilh. v., Die Meister der holländischen und vlämischen Malerschulen. 3. Aufl. V, 457 S. mit Abb. u. Titelbild. Lex. 8°. Leipzig, E. A. Seemann.

Justi, Ludwig, Deutsche Malkunst im 19. Jahrhundert. Ein Führer durch die Nationalgalerie. Mit 100 Abb. (auf Tafeln). Amtl. Veröffentlichung der Nationalgalerie. 371 S. gr. 8°. Berlin, J. Bard.

Scheffler, Karl, Deutsche Maler und Zeichner im 19. Jahrhundert. Mit 77 Abb. (auf Tafeln). 2. Aufl. 7.—9. Taus. VIII, 209 S. 8°. Leipzig, Insel-Verlag.

Heyne, Hildegard, Leipziger Museumsführer. Museum der bildenden Künste zu Leipzig. 1. Gemälde der Gegenwart und des 19. Jahrh. Zugleich Anleitung zum Verständnis künstlerischer Werke. Mit 53 Abb. (auf 6 Tafeln) u. 1 Farbendrucktafel. 103 S. mit 2 eingedr. Plänen. 8°. Leipzig, H. Haessel Verlag.

Justi, Ludwig, Neue Kunst. Ein Führer zu den Gemälden der sog. Expressionisten in der Nationalgalerie. Mit 14 Abb. 37 S. gr. 8°. Berlin, J. Bard. Veränderter u. reicher illustr. S.-A. a. d. Werk: Justi, Deutsche Malkunst im 19. Jahrh. Amtliche Veröffentlichungen der Nationalgalerie.

Digitized by Google

Deri, Max, Die neue Malerei. 6 Vorträge. Mit 95 Abb. VII, 152 S. gr. 8°. Leipzig, E. A. Seemann.

Huebner, Friedrich Markus, Die neue Malerei in Holland. Mit 84 Abb. auf 80 Tafeln. 119 S. gr. 8°. Leipzig, Klinkhardt u. Biermann. Arnhem: Van Loghum, Slaterus u. Visser. Die junge Kunst in Europa. Bd. 1.

Roh, Franz, Holländische Malerei. 200 Nachbildungen mit geschichtl. Einf. u. Erläuterung. 1.—15. Taus. 335 S. 4°. Jena, E. Diederichs. Die Kunst in Bildern (6).

Friedländer, Max J., Die niederländischen Manieristen. 12 S., 20 S. Abb. kl. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. Bibl. d. Kunstgesch. Bd. 3.

Grautoff, Otto, Die französische Malerei seit 1914. 50 S. mit Abb. u. 40 Tafeln. 8°. Berlin, Mauritius-Verlag.

Salmon, André, L'art vivant. Avec 12 phototypies. Artistes d'hier et d'aujourd'hui. Paris, Crès et Cie.

Ahlers-Hestermann, Friedrich, Von den Wandlungen der neueren Kunst. Malererlebnisse. Kunst u. Künstler. Jahrg. XIX. H. X. S. 343—362.

Fischer, Otto, Chinesische Landschaftsmalerei. Mit 63 Bildwiedergaben (im Text u. auf Tafeln). 174 S. Lex. 8°. München, Kurt Wolff.

Cohn, William, Die altbuddhistische Malerei Japans. 12 S., 20 S. Abb. kl. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. Bibl. d. Kunstgesch. Bd. 13.

Weege, Fritz, Etruskische Malerei. Mit 89 Textabb. u. 101 Tafeln. VIII, 120 S. 32 × 25 cm. Halle, M. Niemeyer.

Schlosser, Julius, Oberitalienische Trecentisten. 12 S., 20 S. Abb. kl. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. Bibl. d. Kunstgesch. Bd. 6.

Fröhlich-Bum, Lili, Parmigianino und der Manierismus. Mit 195 Abb. im Text und 24 Tafeln in Lichtdruck. VII, 199 S. 4°. Wien, Kunstverlag A. Schroll u. Co.

Witting, Felix, Cort Borgentryk, der Meister des Braunschweiger Dombildes. 107 S. Lex. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz. Studien zur deutschen Kunstgesch. 214. Heft.

Hölker, Carl, Meister Conrad v. Soest und seine Bedeutung für die norddeutsche Malerei in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts. 63 S. mit 21 Tafeln. Lex. 8°. Münster, Univ.-Buchh. F. Coppenrath. Beiträge zur westfäl. Kunstgesch., fortgeführt v. Prof. Dr. Martin Wackernagel. 7. Heft.

Lüthgen, Eugen, Rheinische Kunst des Mittelalters aus Kölner Privatbesitz. Mit 107 Abb. auf 104 Tafeln. VIII, 111 S. gr. 8°. Bonn u. Leipzig, K. Schroeder. Forschungen zur Kunstgesch. Westeuropas. Bd. 1.

Tietze, Hans, Michael Pacher und sein Kreis. 12 S., 20 S. Abb. kl. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. Bibl. d. Kunstgesch. Bd. 4.

Pfister, Kurt, Bruegel. Mit 78 Vollbildern. 47 S. 8°. Leipzig, Insel-Verlag.

Pfister, Kurt, Der junge Dürer. 44 S., 20 z. T. farb. Tafeln. 4°. München, O. C. Recht.

Friedländer, Max J., Albrecht Dürer. Mit 115 Abb. 229 S. 4°. Leipzig, Insel-Verlag. Deutsche Meister, herausg. von Karl Scheffler u. Kurt Glaser.

Knackfuß, Hermann, Dürer. Mit 1 bunten Titelb., 6 mehrfarb., 1 einfarb. Einschaltbild u. 134 Textabb. 12. Aufl. 148 S. 4°. Bielefeld u. Leipzig, Velhagen u. Klasing. Künstler-Monographien. Liebhaber-Ausg. Nr. 5.

Singer, Hans W., Albrecht Dürer. Mit 60 Abb., darunter 6 farb. (im Text und auf 1 Tafel). 4. Aufl. 96 S. 8°. Bielefeld u. Leipzig, Velhagen u. Klasings Volksbücher Nr. 10.

Servaes, Franz, Albrecht Dürer. Mit vielen Vollb. 18.—20. Taus. 48 S. kl. 8°. Berlin, Brandussche Verlh. Die Kunstsammlung Brandus. Bd. 42.

Digitized by Google

Preuß, Hans (Erlangen), Dürer, Michelangelo, Rembrandt. 2. Aufl. Mit einem Bildnis A. Dürers. 58 S. kl. 8°. Leipzig-Erlangen, A. Deichert. Lebensideale der Menschheit. H. 1.

Muther, Richard, Lucas Cranach. Mit vielen Vollb. 15.—17. Taus. 49 S. kl. 8°. Berlin, Brandussche Verlh. Die Kunstsammlung Brandus. Bd. 1.

Glaser, Curt, Lucas Cranach. Mit 117 Abb. 239 S. Lex. 8°. Leipzig, Insel-Verlag. In: Deutsche Meister, herausgg. von Karl Scheffler u. Curt Glaser.

Baldaß, Ludwig, Holbeins Bildnisse im Kunsthistorischen Museum. Mit 8 Abb. II, 21 S. kl. 8°. Wien, J. Bard. Meisterwerke in Wien.

Pfister, Kurt, Hans Holbein der Jüngere. Mit 60 (1 farb.) Bildtafeln u. zahlr. Abb. 48 S. 8°. München, Holbein-Verlag.

Matthias Grünewald, der Maler des Isenheimer Altars. Gemälde u. Zeichnungen des Meisters, mit einer Einf. von Wilh. Niemeyer. 21 einfarb. Bilder im Text, 10 mehrfarb. Bildtafeln u. 3 Zeichn. der ursprüngl. Ansicht des Isenheimer Altars. 52 S. Berlin, Furche-Verlag. Furche-Kunstgaben. Veröffentlichung 3.

Josten, Hans Heinz, Matthias Grünewald. Mit 89 Abb., darunter 6 mehrfarb. Einschaltbildern. 2. Aufl. 96 S. gr. 8. Bielefeld u. Leipzig, Velhagen u. Klasing. Künstler-Monographien 108.

Pastor, Willy, Matthias Grünewald. Mit 26 Abb. 91 S. gr. 8°. Berlin, Amsler u. Ruthardt.

Huysmans, Joris Karl, Matthias Grünewald. In deutscher Übertr. herausgg. von Arthur Roeßler. 63 S. kl. 8°. Wien-Leipzig, C. Konegen.

Bernhart, Joseph, Die Symbolik im Menschwerdungsbild des Isenheimer Altars. Vortrag, geh. in der kunstwissenschaftl. Gesellschaft, München. Mit 4 Abb. (auf Tafeln). 45 S. gr. 8°. München, Patmos-Verlag.

Zeller, Johann, Die Madonna von Stuppach. Ein Meisterwerk von Matthias Grünewald. Eine Bildeinführung. Mit 1 farb. (aufgekl. Titel-)Bild u. 5 Textfig. 15 S. 8°. Bad Mergentheim, K. Ohlingers Nachf.

Kehrer, Hugo, Anton van Dyck. Mit 60 Abb., Briefen, Rechnungen und dem Testament des Künstlers, eingel. u. ausgew. 88 S. 8°. München o. J., Hugo Schmidt.

Hals, Franz, Des Meisters Gemälde in 318 Abb. Mit einer Vorrede von Karl Voll (†). Herausg. von Wilh. R. Valentiner. XXXVIII, 339 S. 4°. Stuttgart u. Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt. Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Bd. 28.

Diez, Ernst, Raffael. Mit 62 Abb., darunter 5 farb. 2. erw. Aufl. 88 S. 8°. Bielefeld u. Leipzig, Velhagen u. Klasings Volksbücher Nr. 26.

Knackfuß, Hermann, Raffael. Mit 134 Abb. von Gemälden u. Zeichn., darunter 8 farb. Einschaltbildern. 14. Aufl. 138 S. 4°. Bielefeld u. Leipzig, Velhagen u. Klasing. Künstler-Monographien. Liebhaber-Ausg. Nr. 1.

Bode, Wilh. v., Studien über Leonardo da Vinci. Mit 73 Abb. XII, 149 S. 4°. Berlin, G. Grotesche Verlh.

Muther, Richard, Leonardo da Vinci. Mit vielen Abb. 13.—15. Taus. 63 S. kl. 8°. Berlin, Brandussche Verlh. Die Kunstsammlung Brandus Bd. 9.

Panofsky, Erwin, Die sixtinische Decke. 12 S., 17 S. Abb. kl. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. Bibl. d. Kunstgesch. Bd. 8.

Kehrer, Hugo, Greco als Erlebnis. Deutsche Kunst und Dekoration Bd. 48. S. 3—8. April-Mai 1921.

Muther, Richard, Rembrandt van Ryn. Mit vielen Vollb. 9.—11. Taus. 47 S. kl. 8°. Berlin. Brandussche Verl. Die Kunstsammlung Brandus. Bd. 40.

Herre, Chr. Louis, Das Faustbild von Rembrandt und die Beziehungen zu

Digitized by Google

Dürers Melancholie. Mit 2 Kunstdruckbildern. E. Studie. 2. Aufl. 14 S. gr. 8°. Freiburg i. Br., Magnum Opus-Verlag.

Rembrandt: Wiedergefundene Gemälde (1910—1920) in 120 Abbildungen. Herausg. von Wilhelm R. Valentiner. XXVII S., 120 Tafeln, S. 121—134. 4°. Stuttgart u. Berlin, Deutsche Verlagsanstalt. Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben. Bd. 27.

Zoege v. Manteuffel, Kurt, Das flämische Sittenbild des 17. Jahrhunderts. 12 S., 20 S. Abb. kl. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. Bibl. d. Kunstgesch. Bd. 11.

Rothes, Walter, Terborch und das holländische Gesellschaftsbild. Mit 88 Abb 56 S. Lex. 8°. Die Kunst dem Volke Nr. 41/42. München o. J., Allg. Vereinigg. f. christl. Kunst.

Jähnig, Karl W., Tizian. Mit 62 Abb. 89 S. 8°. München, Hugo Schmidt. Hugo Schmidts Kunstbreviere. Reihe 1.

Knackfuß, Hermann, Tizian. Mit 6 mehrfarb. Einschaltbildern u. 123 Textabb. von Gemälden u. Zeichn. 8. Aufl. 155 S. 4°. Bielefeld u. Leipzig. Velhagen u. Klasing. Künstler-Monographien. Liebhaber-Ausg. Nr. 29.

Loga, Valerian von, Francisco de Goya. 2. verm. Aufl. mit 144 Abb. auf 97 Tafeln, 1 Faks. Vorwort von Oskar Fischel. VII, 247 S. 4°. Berlin, G. Grote.

Justi, Ludwig, Kaspar David Friedrich. Ein Führer zur Friedrich-Sammlung der National-Galerie. Mit 9 Abb. 32 S. gr. 8°. Berlin, J. Bard. S.-A. aus dem Werk: Justi, Deutsche Malkunst im 19. Jahrh. Amtliche Veröffentlichungen der National-Galerie.

Friedrich, Caspar David, Die romantische Landschaft. Dokumente u. Bilder. Herausg. von Otto Fischer. Mit 1 Holzschnitt u. 24 Tafeln. VII, 32 S. 4°. Stuttgart, Strecker u. Schröder. Enth.: Heinrich v. Kleist u. Clemens Brentano: Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich. C. D. Friedrich: Ansichten über Kunst und Kunstgeist. Philipp Otto Runge: Aus seinen Briefen. Carl Gustav Carus: Aus den »Briefen« über Landschaftsmalerei. Biographisches. Nachbildungen von Gemälden.

Schmidt, Paul Ferdinand, Deutsche Landschaftsmalerei von 1750—1830. Mit 108 Abb. 104, 85 S. 4°. München, R. Piper u. Co. Schmidt, Deutsche Malerei um 1800. Bd. 1.

Uhde-Bernays, Hermann, Münchener Landschafter im 19. Jahrh. Mit 81 Abb. (im Text und auf Tafeln). 158 S. gr. 8°. München, Delphin-Verlag.

Mohn, Viktor Paul, Ludwig Richter. Mit 184 schwarzen u. 9 farb. Abb. (im Text u. auf Tafeln) nach Gemälden, Aquarellen, Zeichn. u. Holzschn., sowie einem Brief-Faks. 6. Aufl. 162 S. gr. 8°. Bielefeld und Leipzig, Velhagen u. Klasing. Künstler-Monographien.

Rethel, Alfred, Eine Auswahl aus dem Lebenswerk des Meisters in 147 Abb. Herausg. von Josef Ponten. XVI S., 100 Tafeln, 1 Titelb. 4°. Stuttgart u. Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt. Klassiker der Kunst.

Boehn, Max v., Carl Spitzweg. Mit 161 Abb. nach Gemälden u. Zeichn., darunter 10 farb. Text- u. 8 farb. Einschaltbildern. 138 S. gr. 8°. Bielefeld und Leipzig, Velhagen u. Klasing. Künstler-Monographien 110.

Grautoff, Otto, Moritz v. Schwind. Mit vielen Vollb. 18.—20. Taus. 45 S. kl. 8°. Berlin, Brandussche Verlh. Die Kunstsammlung Brandus. Bd. 39.

Kobald, Karl, Schubert und Schwind. Ein Wiener Biedermeierbuch. 253 S. mit Abb. gr. 8°. Zürich, Leipzig, Wien, Amalthea-Verlag. Amalthea-Bücherei. Bd. 19.

Sepp, O., Barbara Popp. Eine Regensburger Malerin d. 19. Jahrh. Mit 4 Kunstbeil. 35 S. 8°. Regensburg, Gebr. Habbel. Aus: Der Erzähler, Unterhaltungsbeil. zum »Regensburger Anzeiger«, Jahrg. 1921.

Digitized by Google

Bredt, Ernst Wilh., Die drei galanten Meister von Valenciennes, Watteau, Pater, Eisen. In 2 Bänden mit 106 Abb. herausg. Bd. 1: Watteau (116 S.). Bd. 2: Pater, Eisen (111 S.). 8°. München, Hugo Schmidt.

Meier-Graefe, Julius, Courbet. Mit 8 Lichtdrucktafeln u. 106 Netzätzungen. 70 S. mit Abb., 118 S. Abb. u. Titelbild. Lex. 8°. München, R. Piper u. Co.

Marées, Hans v., Der deutsche Maler in Rom. Ausgew. u. eingel. von Kurt Pfister. Mit 31 Bildern (im Text und auf Tafeln). 1.—20. Taus. 22 S. 8°. München, Delphin-Verlag. Kleine Delphin-Kunstbücher. Bdch. 20.

Justi, Ludwig, Hans v. Marées. Ein Führer zur Marées-Sammlung der National-Galerie. Mit 9 Abb. 18 S. gr. 8°. Berlin, J. Bard. S.-A. a. d. W.: Justi, Deutsche Malkunst im 19. Jahrhundert. Amtliche Veröffentlichungen der National-Galerie.

Werner, Heinrich, Hans Thoma. Mit 67 Abb., darunter 8 farb. 2. Aufl. 80 S. 8°. Bielefeld, Velhagen u. Klasings Volksbücher Nr. 140.

Justi, Ludwig, Hans Thoma. Ein Führer zur Thoma-Sammlung der National-Galerie. Mit 10 Abb. 14 S. gr. 8°. Berlin, J. Bard. S.-A. aus dem Werk: Justi, Deutsche Malkunst im 19. Jahrh. Amtliche Veröffentlichungen der National-Galerie.

Waldmann, Emil, Wilhelm Leibl. 12 S., 20 S. Abb. kl. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. Bibl. d. Kunstgesch. Bd. 5.

Suhl, A., Max Klinger und die Kunst. 110 S. gr. 8°. München, E. W. Bonsels u. Co. Nachf.

Heyne, Hildeg., Max Klinger im Rahmen der modernen Weltanschauung und Kunst. Leitfaden zum Verständnis Klingerscher Werke. IV, 68 S. gr. 8°. Leipzig, o. J., H. Haessel Verl.

Ostini, Fritz v. Böcklin. Mit 107 Abb. nach Gemälden, Zeichn. usw., darunter 6 farb. Einschaltb. 7. Aufl. 122 S. 4°. Bielefeld u. Leipzig, Velhagen u. Klasing. Künstler-Monographien. Liebhaber-Ausg. Nr. 70.

Floerke, Gustav, Arnold Böcklin und seine Kunst. Aufzeichnungen. 3. Aufl. V, 175 S. gr. 8°. München, F. Bruckmann.

Erinnerungen an Böcklin. Nach gedr. u. ungedr. Aufzeichnungen v. Angela u. Carlo Böcklin, Gottfried Keller, Albert Welti, Adolf Frey, Hans Thoma u. a. Herausg. von Dr. Bernhard Wyß. Mit einer (eingedr.) Federzeichnung Arnold Böcklins. 155 S. kl. 8°. Basel, Der Rhein-Verlag.

Bender, Ewald, Das Leben Ferdinand Hodlers. Mit 35 farb. Bildern auf 16 Tafeln u. drei Beitr. von Hermann Bahr, Robert Breuer u. Philipp Modrow. 1—10. Taus. 54 S. 8°. Zürich, Rascher u. Cie.

Frey, Adolf †, Ferdinand Hodler. Mit 1 (eingedr.) Orig.-Holzschn. u. 2 (eingedr.) Orig.-Zeichn. von Ernst Würtenberger. 73 S. gr. 8°. Leipzig, H. Haessel Verl.

Frey, Adolf, Ferdinand Hodler. Deutsche Rundschau. Bd. CLXXXVI. S. 154 bis 185.

Glaser, Kurt, Vincent van Gogh. 12 S., 20 S. Abb. kl. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. Bibl. d. Kunstgesch. Bd. 9.

Justi, Ludwig, Max Liebermann. Bemerkungen zu den Gemälden Liebermanns in der National-Galerie. Mit 10 Abb. 13 S. gr. 8°. Berlin, J. Bard. S.-A. a. d. Werk: Justi, Deutsche Malkunst im 19. Jahrh. Amtliche Veröffentlichungen der National-Galerie.

Liebermann, Max, Eine Auswahl aus dem Lebenswerk des Meisters in 101 Abb. Herausg. von Gustav Pauli. XVI S., 101 Tafeln. 4°. Stuttgart u. Berlin, Deutsche Verlags-Anstalt. Klassiker der Kunst.

Digitized by Google

Brieger, Lothar, Lesser Ury. Mit 36 Abb. 48 S. 8°. Berlin, Neue Kunsthandlung. Graphiker der Gegenwart Bd. 9.

Donath, Adolph, Lesser Ury. Seine Stellung in der modernen deutschen Malerei. Mit 60 schwarzweißen u. 6 farb. Abb. (im Text u. auf Tafeln). 138 S. 4°. Berlin, M. Perl.

Ostini, Fritz v., Fritz Erler. Mit 140 Abb. nach Gemälden u. Zeichnungen, darunter 25 farb. Kunstbeil. u. Textbilder. 155 S. Lex. 8°. Bielefeld, Velhagen u. Klasing. Künstler-Monographien, begr. von H. Knackfuß. 1911.

Thode, Henry, Paul Thiem und seine Kunst. Ein Beitrag zur Deutung des Problems: Deutsche Phantastik u. deutscher Naturalismus. VII, 135 S. mit Abb. u. 4 farb. Tafeln. Lex. 8°. Berlin, G. Grote.

Pfister, Kurt, Herkules Seh gers. Mit einer Auswahl seines Werkes in 23 z. T. mehrfarb. Lichtdr. 23 Tafeln mit 15 S. Text. 30,5 × 24,5 cm. München, R. Piper u. Co.

Raynal, Maurice, Picasso. Aus dem franz. Ms. übers. 8 Kupferdruck- u. 95 Abbildungstafeln nach Radierungen, Handzeichnungen, Skulpturen u. Gemälden. 140 u. 8 S. gr. 8°. München, Delphin-Verlag.

Vollard, Ambroise, Paul Cézanne. Mit 24 Abb. (Tafeln). Berecht. Übertr. von Erich Klossowski. 171 S. gr. 8°. München, Kurt Wolff.

Blei, Franz, Félicien Rops. Mit vielen Vollbildern. 9.—11. Taus. 43 S. kl. 8°. Berlin, Brandussche Verlh. Die Kunstsammlung Brandus Bd. 47.

Halle, Fannina W., Kandinsky, Archipenko, Chagall. Die bildenden Künste. Wiener Monatshefte. 4. Jahrg. 1921. H. 11/12. S. 177—187.

Blümner, Rudolf, Der Geist des Kubismus und die Künste. 70 S., 8 S. Abb. gr. 8°. Berlin, Der Sturm.

Brand, Guido K., Dada. Lit. Echo 23. Jahrg. Heft 13. Sp. 787—791.

Schäfer, Heinrich, Das Bildnis im alten Ägypten. 12 S. 20 S. Abb. kl. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. Bibl. der Kunstgeschichte Bd. 2.

Sauerlandt, Max, Kinderbildnisse aus 5 Jahrh. der europ. Malerei von etwa 1450 bis etwa 1850. Mit 169 ganzseit. Abb. und 8 Kunstbeil. VIII, 168, V S. 4°. Königstein im Taunus und Leipzig, K. R. Langewiesche. Artis monumenta.

Waetzoldt, Wilh., Bildnisse deutscher Kunsthistoriker. 12 S., 20 S. Abb. kl. 8°. Leipzig, E. A. Seemann. Bibl. der Kunstgeschichte Bd. 14.

Preuß, Hans, Das Bild Christi im Wandel der Zeiten. 115 Bilder auf 96 Tafeln gesammelt und mit einer Einführung sowie mit Erläuterungen versehen. 2. neubearb. Aufl. 215 S. gr. 8°. Leipzig, R. Voigtländer.

Tietze-Conrat, Erika, Erasmus von Rotterdam im Bilde. 22 S. 10 Tafeln. 8°. Wien, Ed. Hölzel u. Co. Kunst in Holland Bd 8.

Bock, Elfried, Die deutschen Meister. Beschreibendes Verzeichnis sämtlicher Zeichnungen. Mit 193 Lichtdr.-Tafeln, 2 Bände, Text- und Tafelbd. VII, 375 S. 35, 5×29 cm. Berlin, J. Bard. Staatliche Museen zu Berlin. Die Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett. Im Auftrage des Generaldirektors herausgegeb. von Max J. Friedländer.

Staatl. Museen zu Berlin. Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum. 8. Aufl. V, 646 S. mit 2 eingedr. Grundr. und eingedr. Schriftzeichen. 8°. Berlin und Leipzig, V. w. V.

Die staatl. Gemäldegalerie zu Dresden. Herausgegeb. vom Ministerium des Kultus und öffentl. Unterrichts. 1. Teil: Alte Meister. Mit 50 farb. Wiedergaben (auf 50 Tafeln). 59 S. gr. 8°. Berlin, J. Bard. Dresden, Buchdr. d. Wilhelm und Bertha von Baensch-Stiftg.

Digitized by Google

Friedländer, M. J., Die Radierung. Mit 18 Abb. 96 S. 8°. Berlin, Bruno Cassirer.

Becker, Felix, Handzeichnungen alter Meister in Privatsammlungen. 50 bisher nicht veröffentl. Originalzeichnungen des 15.—18. Jahrh. 15 S., 48 z. T. farbige Tafeln. 46,5×34 cm. Leipzig, B. Tauchnitz.

Hagen Oskar, Deutsche Zeichner von der Gotik bis zum Rokoko. Mit 110 Abb. 66 S. m. Abb. 110 S. Abb. und Titelbild. Lex. 8°. München, R. Piper u. Co.

Justi, Ludwig, Deutsche Zeichenkunst im 19. Jahrh. Ein Führer zur Sammlung der Handzeichnungen in der Nationalgalerie. Amtl. Veröffentlichungen der Nationalgalerie. 2. Aufl. Mit über 100 Abb. Orig.-Lithographie, d. Umschl. von Max Liebermann. XVIII, 189 S. gr. 8°. Berlin, J. Bard.

Dürer, Albrecht, Handzeichnungen. Herausgegeb. von Heinrich Wölfflin. 7. Aufl. Mit 80 (2 farb.) Abb. 40 S., 80 Tafeln. 4°. München, R. Piper u. Co.

Dürer, Albrecht, Das Marienleben. 20 Tafeln. 8°. München, Verlag Parcus u. Co. Romantische Bücherei 16.

Botticelli, Sandro, Zeichnungen zu Dantes Göttlicher Komödie. Verkleinerte Nachbildungen der Originale im Kupferstich-Kabinett zu Berlin und in der Bibl. des Vatikans mit einer Einl. und der Erklärung der Darstellungen, herausgegeb. von Friedr. Lippmann. 2. Aufl. V, 74 S. mit 24 Abb. 92 (1 farb.) Tafeln. 4°. Berlin, G. Grote.

Schaeffer, Emil, Sandro Botticelli. Ein Profil. Mit 80 Tafeln nach Gemälden Botticellis in Schnellpressen-Kupferdruck und 8 Tafeln nach seinen Handzeichn. zu Dantes Göttl Komödie in Lichtdruck. III, 58 S. 4°. Berlin, J. Bard.

Schubring, Paul, Dantes Göttl. Komödie in Zeichnungen deutscher Romantiker. Zum 600. Todestage des Dichters herausgegeben. 59 Tafeln in Lichtdruck. VIII, 126 S. 4°. Leipzig, K. W. Hiersemann.

Sauer, Josef, Dante in der deutschen Kunst. Hochland. 18. Jahrg. 11. Heft. August. S. 586—597.

Fischel, Oskar, Dante und die Künstler. Ansprache bei der Eröffnung der Dante-Ausstellung im Berliner Kupferstichkabinett zum Andenken von Dantes 600. Todestag. Preußische Jahrbücher Bd. 185, Heft 3, September 1921. S. 321—327.

Fischel, Oskar, Dante und die Künstler. Herausgegeb. vom Ausschuß für eine deutsche Dantefeier. Mit 67 Abb. auf 60 Tafeln. V, 48 S. 4°. Berlin, G. Grote.

Leonardo da Vinci, Das Malerbuch (Trattato della pittura, dt.). Ausgew. nach der Übersetzung von Heinrich Ludwig und zusammengest. von Dr. Emmy Voigtländer. 106 S. 8°. Leipzig, R. Voigtländer.

Rembrandt, Handzeichnungen. Herausgegeb. von Carl Neumann. 5.—7. Aufl. Mit 94 Abb. 26, 87, 10 S. 4°. München, R. Piper u. Co.

Rembrandt, Handzeichnungen. Herausgegeb. von Kurt Freise, Karl Lilienfeld, Heinrich Wichmann. Band 1: Rijkspirntenkabinet zu Amsterdam. 2. verm. Aufl. 16 S., 56 Tafeln mit aufgekl. Abb. 4°. Parchim i. M., H. Freise.

Hamann, Rich., Rembrandts Radierungen. 3. Aufl. Mit 139 Abb. IV, 252 S. Lex. 8°. Berlin o. J., Bruno Cassirer.

Rembrandt-Bibel. 4 Bände mit 270 Abb., gewählt und eingel. von E. W. Bredt. Altes Testament. Band I. XVI, 66 S. mit Abb. gr. 8°. Altes Testament. Band II. S. 59—170 mit Abb. gr. 8°. Neues Testament. Band I. 66 S. mit Abb. gr. 8°. Neues Testament. Band II. S. 67—143 mit Abb. gr. 8°. München, Hugo Schmidt. Bilderschatz zur Weltliteratur Bd. 4—7.

Rembrandt-Bibel. 4 Teile in 1 Bd. geb., mit 240 Abb. und 20 Gravüren, gewählt und eingel. von E. W. Bredt. IV, XVI, 117, I, 143 S. 4°. München, Hugo Schmidt.

Digitized by Google

Schnorr v. Carolsfeld, Julius, Das Leben unseres Heilandes. 23 Holzschn. nach Zeichnungen mit begleitendem Bibeltext. 3. Aufl. 47 S. 15,5×19 cm. Zwickau o. J., J. Herrmann.

Rümann, Arthur, Gustav Doré, Bibliographie der Erstausg. nebst kurzer Biographie des Künstlers. 39 S. gr. 8°. München, H. Stobbe Verlag.

Chodowiecki, Daniel, Kupferstiche aus dem Nachlaß des Meisters in Verbindung mit seinen Erben ausgewählt und herausgegeb. von Thomas Muchall-Viebrook. 8 S., 25 Tafeln unter Passepartout. 2°. München, Holbein-Verlag.

(Chodowiecki), Sedaine, Michel Jean, Der Deserteur. Eine Operette in 3 Aufzügen aus dem Franz. Mit 12 farb. Handzeichnungen von Daniel Chodowiecki. Mannheim bei C. F. Schwan, Kurfürstl. Hofbuchhändler 1771. 118 S., 12 Tafeln mit aufgekl. Zeichn. kl. 8°. Potsdam, G. Kiepenheuer.

(Chodowiecki), Hölty, Ludwig Christoph Heinr., Gedichte. Mit 9 Kupferstichen von Daniel Chodowiecki. Auswahl und Anordnung von Joh. Frerking. 159 S. 16°. Hannover, L. Ey.

(Chodowiecki), Kroeber, Hans Timoth., Silhouetten aus Lichtenbergs Nachlaß von Daniel Chodowiecki. 126 S. mit Abb. kl. 8°. Wiesbaden, H. Staadt.

Zeitgenossen Chodowieckis. Lose Blätter schweiz. Buchkunst (Buchkunst des XVIII. Jahrh.). Begleitwort von Olga Amberger. 82 S. mit Abb. 8°. Basel, Der Rhein-Verlag.

Schwind, M. v., Almanach der Radierungen, mit erklärendem Text in Versen von Ernst Frhrn. v. Feuchtersleben, 45 Eigepigramme enth. Nach den Original-Platten und 4 unveröffentl. Blättern neu herausgegeb. von Otto Erich Deutsch. VIII, 7 S., 51 Bl. und 10 S. Text mit 46 Tafeln. gr. 8°. München, F. Hanfstaengl.

Hoffmann, Walther, Ludwig Richter als Radierer. Mit 51 (eingedr.) Bildern. 80 S. 4°. Berlin, D. Reimer.

Rethel, Alfred, Ein Todtentanz. Erfunden und gezeichnet. Mit (untergedrucktem) erkl. Text von Robert Reinick. Originaltreue Wiedergabe der Bilder von 1848. Ausgeführt im akad. Atelier für Holzschneidekunst zu Dresden unter Leitung von H. Bürkner. 6 Tafeln, 29,5×42 cm. Berlin, Amsler u. Ruthardt.

Feuerbach, Anselm, Zeichnungen. Herausgegeb. von Willibald Franke. 120 S. mit Abb. 4°. Leipzig und Zürich, Grethlein u. Co. Comenius-Bücher 8.

Menzel, Adolph, 50 Zeichnungen, Pastelle und Aquarelle aus dem Besitz der Nationalgalèrie. Mit einer Einleitung von Max Liebermann und einem erläut. Verzeichnis von G. J. Kern. (Amtl. Veröffentlichung der Nationalgalerie). 50 z. T. farb. Tafeln mit 12 und 11 S. Text. 45×34,5 cm. Berlin, J. Bard.

(Menzel, Adolph), Chamisso, Peter Schlemihls wundersame Gesch. mitgeteilt. Mit d. (eingedr.) Holzschn. von Adolph Menzel. 92 S. 8°. Berlin, Propyläen-Verlag. Werke der Weltlit.

(Richter, Ludwig), Claudius, Matthias, Der Wandsbecker Bote im Bilderschmuck Ludwig Richters. Eine Ausw. von Karl Budde. Mit 86 (eingedr.) Bildern. XVI, 148 S. 8°. Leipzig, R. Voigtländer.

Thoma, Hans, Zeichnungen. Mit einem Geleitwort des Künstlers (in Faks.). Herausgegeb. von W. F. Storck. Mit 100 Abb. 100 Tafeln mit 17 S. Text. Lex. 8°. Dresden, E. Arnold. Arnolds graph. Bücher. 2. Folge. 2. Bd.

Thoma, Hans, Radierungen aus dem Verlag von F. Bruckmann. 90 S. mit Abb. kl. 8°. München o. J., F. Bruckmann.

Max Slevogts Graphische Kunst. Herausgegeb. von Emil Waldmann. Mit 114 Abb. (auf 96 Tafeln). 24 S. 4°. Dresden, Ernst Arnold. Arnolds Graphische Bücher. Folge 1. Bd. 4.

Digitized by Google

Fechter, Paul, Das graphische Werk Max Pechsteins. 1. Aufl. XIV, 179 S. mit Abb. und Titelb. 4°. Berlin, F. Gurlitt.

Fraenger, Wilh., Die Radierungen des Hercules Seghers. Ein physiognom. Versuch. Mit 1 farb. Tafel und 41 schwarzen Abb. 96, 32 S. 4°. Erlenbach-Zürich, München und Leipzig, E. Rentsch.

Roeßler, Arthur, Rudolf von Alt. Mit 32 Tonätzungen nach Werken des Künstlers. 12 S., 32 Tafeln, gr. 8°. Wien und Leipzig, L. Heidrich.

Brieger, Lothar, Hans Meid. Mit 32 Abb. 48 S. 8°. Berlin, Neue Kunsthandlung. Graphiker der Gegenwart, Bd. 7.

Roeßler, Arthur, August v. Pettenkofen. Mit 26 Netztonätzungen nach Werken des Künstlers. 15 S., 26 Tafeln, gr. 8°. Wien, Leipzig, L. Heidrich.

Uhde, Wilhelm, Henri Rousseau. Mit 13 (aufgekl.) Netzätzungen. 91 S. 4°. Dresden, R. Kaemmerer. Künstler der Gegenwart, Bd. 2. Ein Teil des Buches erschien 1914, von der Galerie Flechtheim herausgegeben, bei Ohle Düsseldorf.

Gurlitt, Cornelius, Das französ. Sittenbild des 18. Jahrh. im Kupferstich. Mit 100 Tafeln in Kupferdruck. (Radierg. des Titelblattes und Einbandentwurf von André Lambert). (Neue Aufl.). III, 40 S. Text und 100 Bl. Erklärungen. 32,5 ×25,5 cm. Berlin o. J., J. Bard.

Stix, Alfred, Meisterwerke der Graphik im 18. Jahrh. Herausgegeb. und eingel. 2.—5. (Schluß-) Lfg. 44 z. T. farb. Tafeln in Passepartout mit Kupferstich-Titel und VIII S. Text. 50×40 cm. Wien o. J., A. Wolf.

Das graphische Jahr. Fritz Gurlitt. 150, II, 80 S. mit Abb. 4°. Berlin, F. Gurlitt.

Braungart, Richard, Neue deutsche Gelegenheitsgraphik. Mit einl. Text. Folge 2. XXVIII S., 86 Tafeln, 4 S. 4°. München, F. Hanfstängl.

Graphik moderner Künstler. — Graphique contemporaine. — Modern etchings. Text von Fritz Hansen »Graph. Technik«, und Dr. Franz Servaes »Zur Entwicklung der modernen Graphik«, nebst einem Beitrag von Prof. Dr. Hans Mackowsky zu Börner-Rubens Früchtekranz. 384 S. mit Abb. Lex. 8°. Charl. o. J., Grauert u. Zink.

Neumann, Karl W., Wilhelm Busch. Mit 88 Abb. 2. Aufl. 64 S. 8°. Bielefeld und Leipzig, Velh. u. Klasings Volksbücher, Nr. 141.

Holländer, Eugen, Die Karikatur und Satire in der Medizin. Mediko-kunsthist. Studie. 2. Aufl. Mit 11 farb. Tafeln und 251 Abb. im Text. XVI, 404 S. 30,5×22 cm. Stuttgart, F. Enke.

Fuchs, Eduard, Die Juden in der Karikatur. Ein Beitrag zur Kulturgeschichte. Mit 307 Textill., 31 schwarzen und farb. Beilagen. VII, 311 S. 4°. München, A. Langen.

Frey, Dagobert, Die Architekturzeichnungen der Kupferstichsamml. der österreich. Nationalbibliothek. Eingel. von Dr. Alfred Stix. 10 Tafeln mit 20 S. Text. 8°. Wien o. J., E. Hölzel. Österreichische Kunstbücher, 19. Bd.

Brieger, Lothar, Das Pastell. Seine Geschichte und seine Meister. Mit 262 Abb. und 9 (aufgekl.) Mehrfarbendrucken. 431 S. gr. 8°. Berlin, Verlag für Kunstwiss.

Westheim, Paul, Das Holzschnittbuch. Mit 144 Abb. nach Holzschnitten des 14.—20 Jahrh. 1.—3. Taus. 191 S. gr. 8°. Potsdam, G. Kiepenheuer.

Zoege v. Manteuffel, Kurt, Der deutsche Holzschnitt. Sein Aufstieg im 15. Jahrh. und seine große Blüte in der 1. Hälfte des 16. Jahrh. Mit 77 Abb. 128 S. 8°. München, Hugo Schmidt. Kunstgesch. in Einzeldarstellungen, Bd. 1.

Röttinger, Heinrich, Beiträge zur Gesch. des sächs. Holzschnittes. (Cranach, Brosamer, der Meister M S, Jakob Lucius aus Kronstadt). Mit 12 Abb. auf 10 Tafeln. 104 S. 4°. Straßburg, J. H. E. Heitz. Studien zur deutschen Kunstgesch. Heft 213.

Digitized by Google

Bücherer, Max, und Ehlotzky, Fritz, Der Original-Holzschnitt. Eine Einf. in sein Wesen und seine Technik. 2. verm. und umgearb. Aufl. 104 S. mit Abb., 3 farb. Tafeln. 4°. München, E. Reinhardt.

Kristeller, Paul, Kupferstich und Holzschnitt in vier Jahrhunderten. Mit 263 Abb. 3. durchges. Aufl. X, 601 S. 4°. Berlin, Bruno Cassirer.

Seidlitz, Woldemar von, Geschichte des japan. Farbenholzschnitts. 3. Aufl. Mit 4 farb. Tafeln, 10 Doppeltafeln, 89 Abb. im Text und 121 Künstlersignaturen. X, 228 S. 4°. Dresden, W. Jess.

Kurth, Julius, Der japanische Holzschnitt. Ein Abriß seiner Gesch. Mit 88 (Umschlagt. irrtüml. 70) Abb. und 3 (eingedr.) Signaturentafeln. 6.—8. Taus. 2. neu bearb. und stark verm. Aufl. 172 S. 4°. München, R. Piper u. Co.

Zoege v. Manteuffel, Kurt, Hans Holbein, der Zeichner für Holzschnitt und Kunstgewerbe. Mit 71 Abb, 77 S. 8°. München o. J., Hugo Schmidt.

Blau, Friedrich R., Holzschnitttechnik. 2. und 3. Aufl. III, 51 S., 8 S. Abb. gr. 8°. Straßburg, J. H. E. Heitz.

Melchers, Bernd, Chinesische Schattenschnitte. Ein Bilderbuch. Gesammelt u. herausg. 63 Bl. mit z. T. farb. Abb. gr. 8°. München, Hugo Bruckmann.

Wölfflin, Heinr., Die Bamberger Apokalypse. Eine Reichenauer Bilderhs. vom Jahre 1000. 2. verm. Aufl. Mit 63 Lichtdr. u. 2 farb. Tafeln. 39 S. 34 × 25 cm. München, Kurt Wolff.

Leidinger, Georg, Miniaturen aus Hss. der bayerischen Staatsbibl. in München. Bd. 6: Evangeliarium aus dem Domschatze zu Bamberg. (Cod. lat. 4454.) 37 S. 23 Tafeln. 4°. München, Riehn u. Reusch.

Haberditzl, Franz Martin, Die Einblattdrucke des XV. Jahrhunderts in der Kupferstichsammlung der Hofbibliothek zu Wien. 2 Bde. mit 171 Lichtdrucktafeln. Bd. 1: Die Holzschnitte. Bearb. von F. M. Haberditzl. 122 (9 farb.) Tafeln mit 45 S. Text. Bd. 2: Die Schrotschnitte. 49 (1 farb.) Tafel mit 23 S. Text. 2°. Wien, Gesellschaft f. vervielfältigende Kunst.

Holländer, Eugen, Wunder, Wundergeburt und Wundergestalt in Einblattdrucken des 15.—18. Jahrhunderts. Kulturhist. Studie. Mit 202 Textabb. XVI, 373 S. 4°. Stuttgart, F. Enke.

Schramm, Albert, Der Bilderschmuck der Frühdrucke. 3. Die Drucke von Johann Baemler in Augsburg. 26 S., 113 Taf. 2°. Leipzig, Deutsches Museum f. Buch u. Schrift. K. W. Hiersemann (in Komm.).

Schramm, Albert, Die Drucke von Anton Sorg in Augsburg. 52 S., 382 Tafeln. 2°. Leipzig, K. W. Hiersemann. Deutsches Museum f. Buch u. Schrift. Der Bilderschmuck der Frühdrucke. 4.

Butsch, Albert Fidelis, Bücher-Ornamentik der Renaissance. Hist.-krit. dargestellt. 2 Bde. in 1 Bd. (Neue Titelaufl. der Ausg. von 1878—1881). Bd. 1: Früh-Renaissance. Bd. 2: Hoch- u. Spät-Renaissance. IV, 72 S., 108 Tafeln; VIII, 56 S., 118 Tafeln. 2°. München, G. Hirth.

Loubier, Hans, Die neue deutsche Buchkunst. Mit 157 (z. T. farb.) Abb. (im Text u. auf Tafeln). V, 279 S. 4°. Stuttgart, F. Krais.

Ehmcke, F. H., Drei Jahrzehnte deutscher Buchkunst 1890—1920. Eine Bücherschau. 80 S. gr. 8°. Berlin, Euphorion-Verlag.

Reichel, Anton, Die Handzeichnungen der Albertina. 1. Einführung. 20 S. 10 Taf. 8°. Wien, Österr. Verlagsgesellschaft E. Hölzel u. Co. Österr. Kunstbücher. Bd. 31.

Struck, Hermann, Die Radierung im schönen Buche. 24 S. 4°. Berlin, Euphorion-Verlag.


Digitized by Google

Utitz, Emil, Gibt es für den Künstler verbindliche Gesetze der Farbenwahl? Deutsche Kunst u. Dekoration 47. S. 335—340.

Ostwald, Wilhelm, Die Farbenlehre. In 5 Büchern. Buch 1: Mathetische Farbenlehre. 2. verm. u. verb. Aufl. Mit 38 Fig. im Text. XII, 162 S. gr. 8°. Leipzig, Verlag Unesma.

Schmidt-Breitenbach, Franz, Stil- und Kompositionslehre in der Malerei unter besonderer Berücksichtigung der Farbengebung. 2. Aufl. mit 4 (farb.) Kunstbeil. 24 Tafeln u. 25 Abb. im Text. Eßlingen a. N., P. Neff Verlag.

Bezold, Wilh. v., Die Farbenlehre im Hinblick auf Kunst u. Kunstgewerbe. 2. Aufl., vollst. neu bearb. u. ergänzt von Prof. Dr. W. Seitz. Mit 60 Fig. u. 12 z. T. farb. Tafeln. XX, 196 S. gr. 8°. Braunschweig, F. Vieweg u. Sohn.

Meyer, Franz Sales, Farben und Farbenharmonie. Mit 20 Abb. im Text. Vierte neu geschriebene Aufl. von Fr. Jaennicke: Die Farbenharmonie. VIII, 136 S. 8°. Eßlingen a. N., P. Neff Verlag.

Doerner, Max, Malmaterial und seine Verwendung im Bilde. Nach den Vorträgen an der Akademie der bildenden Künste in München. XVI, 320 S. gr. 8°. München, Verlag f. prakt. Kunstwissensch. F. Schmidt.

Jaennike, Friedrich, Handbuch der Ölmalerei. 9. Aufl. 1. Landschaft, Marine, Architektur. Mit 8 farb. u. 3 Tondrucktafeln nach Orig. von Prof. O. Strützel, sowie 16 Textbildern. X, 244 S. 8°. Eßlingen, P. Neff Verlag.

Bosch-Bordone, Julius, Handbuch der Konservierung und Restaurierung alter Gemälde. Mit einem Anh. über d. einschl. Vergolderarbeiten. 119 S. 8°. München, G. D. W. Callwey.

Scheffler, Karl, Berliner Museumskrieg. 211 S. 8°. Berlin, Bruno Cassirer.

Justi, Ludwig, Habemus papam! Bemerkungen zu Schefflers Bannbulle »Berliner Museumskrieg«. 29 S. kl. 8°. Berlin, J. Bard.

Hausenstein, Wilh., Kairuan oder eine Geschichte vom Maler Klee u. v. d. Kunst dieses Zeitalters. Mit 43 (4 farb.) Abb. (im Text u. auf Tafeln). VI, 136 S. gr. 8°. München, Kurt Wolff.

7. Geistige und soziale Funktion der Kunst.

Overmann, Alfred, Die Kunst und wir. 32 S. 8°. Halle, Gebauer-Schwetschke Druckerei u. Verlag.

Michel, Wilhelm, Die Kunst im Zusammenhang der geistigen Zeitprobleme. Deutsche Kunst u. Dekoration. Bd. 49. S. 10—13.

Illies-Hamburg, Arthur, Zeitkunst oder Volkskunst? 10 S. gr. 8°. Hamburg, Hanseatische Verlagsanstalt. Beruf. Politik. Leben. 4.

Behne, Adolf, Die neue Aufgabe der Kunst. Sozialist. Monatshefte. 27. Jahrg. 57. Bd. S. 813—815.

Worringer, Wilh., Künstlerische Zeitfragen. 32 S. gr. 8°. München, Hugo Bruckmann.

Behne, Adolf, Kunst u. Schule. Sozialist. Monatshefte. 27. Jahrg. 57. Bd. S. 607 bis 611.

Hornoff, Joh., Kunsterziehung u. höhere Schule. 32 S. 8°. Dresden, L. Ehlermann. Veröffentlichungen des Sächs. Philologenvereins Nr. 4.

Waetzoldt, Wilh., Gedanken zur Kunstschulreform. XV, 91 S. 8°. Leipzig, Quelle u. Meyer.

Schwab, Aus der Kunstpädagogischen Reformbewegung. Kunstwart. 34. Jahrg. H. 10. S. 212—218 u. H. 11. S. 267—271.

Ehmcke, F. H., Zur Krisis der Kunst. Ein Beitrag zu Münchener Kunstschulfragen


Digitized by Google

in ihrer symptomat. Bedeutung f. d. deutsche Kunsterziehung. 41 S. 8°. Jena, E. Diederichs.

Behne, Adolf, Deutschland u. die europäische Kunstbewegung. Sozialist. Monatshefte. 27. Jahrg. 56. Bd. S. 297—301.

Zetkin, Klara, Kunst u. Proletariat. Nach einem im Bildungsausschuß der Stuttgarter Arbeiterschaft geh. Vortrag. 16 S. 8°. Wien, Verlag »Kommunist. Jugend«. (Wien VIII, Alserstr. 69, Arbeiter-Buchh.)

Pauli, Gustav, Die Kunst u. die Revolution. 77 S., 1 Bl. 8°. Berlin, Bruno Cassirer.

Predeek, Rudolf, Kritik, Künstler u. Publikum. 16 S. 8°. Münster i. W., Aschendorffsche Verlagsh. in Komm.

Vogeler, Heinrich, Expressionismus. Eine Zeitstudie. 29 S. kl. 8°. Hamburg, H. Hoym. Kulturfragen Nr. 2.

Weber, Max, Die rationalen u. soziologischen Grundlagen der Musik. Mit einer Einl. von Prof. Dr. Theodor Kroyer. VIII, 95 S. gr. 8°. München, Drei Masken-Verlag. Weber, Soziologie der Musik.

Kestenberg, Leo, Musikerziehung u. Musikpflege. VII, 143 S. 8°. Leipzig, Quelle u. Meyer.

Schramm, W., Musikerziehung. Denkschrift über die Reform der musikal. Volksbildung. 13 S. 8°. Detmold, Meyersche Hofbuchh.

Höckner, Hilmar, Musikalische Erziehung. 7 S. 8°. Lauterbach o. J. (Wolfenbüttel, J. Zwißler.) 3. Heft. Die Flugschriften der Dürerschule.

Höckner, Hilmar, Musikalische Arbeitsgemeinschaften. Ein Appell an die Freunde edler Musik. 16 S. gr. 8°. Wolfenbüttel, J. Zwißler. Musikal. Kultur. H. 1.

Kumm, Franz A., Vom Erleben der Musik im Liede. Ein Beitr. zur Hebung der erzieher. Macht u. kulturell. Verwert. d. Musik. Nachgelassenes Werk. 102 S. 8°. Berlin-Lichterfelde, Ch. F. Vieweg.

Höckner, Hilmar, Die Melodie im Unterricht. Vorschläge zum Ausbau der musikalischen Erziehung. 8 S. 8°. Lauterbach o. J. (Wolfenbüttel, J. Zwißler). Die Flugschriften der Dürerschule. 6. Heft.

Jöde, Fritz, Musikmanifest. (Titelholzschnitt von William Tegtmeier.) 1.—2. Taus. 26 S. 8°. Hartenstein, Greifen-Verlag.

Groschwitz, Gustav, Die Bedeutung der Musik auf der Messe. Ein anregender Beitr. zur Entwickl. des Musiklebens durch die Messe. 24 S. kl. 8°. Leipzig, W. Hartung.

Wagner, Peter, Universität u. Musikwissenschaft. Rede, geh. am 15. Nov. 1920 zur feierl. Eröffnung des Studienjahres (Univ. Freiburg in der Schweiz). 53 S. gr. 8°. Freiburg (Schweiz), Drucker: St. Paulus Druckerei (Leipzig, Breitkopf u. Härtel).

Natorp, Paul, Beethoven und wir. Rede, geh. zur Beethovenfeier der Univ. Marburg, den 16. Dez. 1920. 39 S. 8°. Marburg, N. G. Elwertsche Verlagsh.

Zehder, Hugo, Die neue Bühne. Eine Forderung, herausgegeb. 99 S. mit Taf. gr. 8°. Dresden, R. Kaemmerer.

Nestriepke, S., Die Theaterorganisation der Zukunft. Volksbühnenbeweg. u. Sozialisierung des Theaters. 48 S. 8°. Berlin, Buch- u. Kunsth. H. Wibker u. Co. Schriften des Verbandes der deutschen Volksbühnenvereine.

Marcus, John, Autor u. Theaterunternehmer in ihren rechtlichen Beziehungen, im Anh.: Der neue Aufführungsnormalvertrag. Ein Beitrag zum Theaterrecht. XII, 60 S. gr. 8°. Berlin, Karl Heymann.

Alexander, Felix, Die künstler. Überlegenheiten der Theatervereine gegenüber den hauptberufl. Theatergesellschaften. Ein Weckruf den deutschen Volksschau-

Digitized by Google

spielern! Herausgegeb. u. mit einem Geleitwort versehen v. Präs. Karl Schmidt. 16 S. gr. 8°. Berlin, Volks-Bühnen-Warte.

Strom, Friedr. v., Die künstler. Entwicklungsmöglichkeiten der Laienbühnen. Ein Organisationsentwurf. 1. Heft. 16 S. 8°. Mittel-Schreiberhau i. Rsgb o. J., Siebenhäuser-Verlag. (Berlin O 17 Am Schles. Bahnh. 2, Volks-Bühnen-Warte.)

Schönbrunn, Walter, Das Erlebnis der Dichtung in der Schule. 30 S. gr. 8°. Berlin, C. A. Schwetschke u. Sohn. Die Lebensschule. Schriftenfolge des Bundes entschiedener Schulreformer. Herausgegeb. von Franz Hilker. 2. Heft.

Schmidt, Alfred M., Kunsterziehung u. Gedichtbehandlung. 1. Bd. Grundlegung (Ästhetik u. Methodik). 3. verb. Aufl. VIII, 367 S. gr. 8°. Leipzig, Julius Klinkhardt.

Kösters, Joseph, Die Novelle u. ihre Behandlung im Unterricht der höheren Schule. 40 S. 8°. Münster i. W., H. Schöningh.

Däubler, Theodor, Im Kampf um die moderne Kunst. 5. Aufl. 75 S. kl. 8°. Berlin, E. Reiß. Tribüne der Kunst u. Zeit, herausgegeb. von Kasimir Edschmid. 3. Heft.

Sternheim, Karl, Tasso oder Kunst des Juste Milieu. Ein Wink f. d. Jugend. 39 S. kl. 8°. Berlin, E. Reiß. Tribüne der Kunst u. Zeit. 25.

Wurm, Alois, Worauf es bei der Kunst ankommt. Eine leichtfaßl. Einf. in die moderne Malerei, Plastik u Architektur f. Laien, insbes. Ausstellungsbesucher. 2. erw. Aufl. 126 S. kl. 8°. München, Verlag Ars sacra.

Fechter, Paul, Die Tragödie der Architektur. 128 S., 9 Taf. 4°. Jena, E. Lichtenstein.

Die Kunstmuseen u. das deutsche Volk. Herausgegeb. vom deutschen Museumsbund. 267 S. gr. 8°. München o. J., Kurt Wolff.

Krönig, Ernst, Ein vorbildliches Museum. Preußische Jahrbücher. Bd. 184. H. 3. S. 253—256.

Unsere Reklamekünstler. Folge 2. Selbstbekenntnisse u. Selbstbildnisse. IV, 60 S. mit z. T. farb. Abb. 8°. Berlin-Charlottenburg, Verlag Das Plakat. Handbücher der Reklamekunst 5.

Mayer, Dr. Adolf (Heidelberg), Selbkunst. Preuß. Jahrbücher. Bd. 182. H. 3. S. 321—328.

8. Neue Zeitschriften und Sammelwerke.

Die Ecke, Z. f. Kunst u. Kultur. Herausgeb. u. verantworlich Fritz Gerstung. Schriftl. Fritz Fink. Jahrg. 1. 1921. Nr. 1. Okt. 22 S. mit zum Teil farb. Abb. 4°. Berlin SW. 29. Mittenwalderstr. 14. Verlag »Die Ecke«.

Faust. Eine Rundschau. Kunst u. Mythos. (Schriftl. Dr. Anton Mayer). Jahrg. 1. 1921. 10 Hefte. H. 1. 55 S. mit Abb., 8 Taf., Musikbeil. 4 S. 4°. Berlin, J. Bard.

Kunst u. Wirtschaft. Offizielles Organ der wirtschaftl. Verbände bildender Künstler Deutschlands. Red.: Fritz Hellwag. 1. Jahrg. Okt. 1920 bis Sept. 1921. 12 Hefte. 1. Heft. 12 S. gr. 8°. Berlin W, Lutherstr. 46. Die wirtschaftl. Verbände bildender Künstler.

Die Kunst im Spiegel. Unpolitische, unparteiische, kritische Zeitung für alle Zweige der Kunst. Deutsche Ausg. (Verantw.: Sigmund Lipp, f. d. Feuilleton: Werner Schuftan). Jahrg. (1) 1921. 24 Nrn. 1. 4 S. 31,5×47 cm. Breslau, Westendstr. 12.

Kultur. Südwestdeutsche Monatsschrift für Theater, Kunst, Film, Sport, Mode, Handel und Verkehr. Herausgeber.: H. Werner-Rades. Verantwortlich: Ernst

Digitized by Google

Friedrich Werner. (1.) Jahrg. 1921. 12 Hefte. 1. Heft. 26 S. mit Abb. 32,5×24,5 cm. Frankfurt (Main), Holzgraben 13. H. Werner-Rades.

Hellweg, Westdeutsche Wochenschrift für deutsche Kunst. Herausgeber: Dr. Theodor Reismann-Grone. Schrifl.: Paul Alexander Schettler, Dr. Otto Baumgard u. a. Jahrg. 1. 1921. 52 Hefte. H. 1. Juli, 20 S. mit 1 eingedr. Kt.-Skizze. 4°. Essen, Meisenburgstr. 171. Th. Reismann-Grone.

Das junge Rheinland. Schriftl. Gert Heinrich Wolheim. Jahrg. 1. 1921. 12 Hefte. H. 1. Okt. 24 S. mit Abb. 8°. Düsseldorf. Verlag Das junge Rheinland. (Umschlagt. aufgest.): J. Baedeker.

Mein Elsaßland. Illustrierte Monatsschrift f. elsäss. Literatur u. Kunst, Volks- u. Heimatkunde. Herausgegeb. v. d. Société alsacienne d'édition »Alsatia« S. A. Colmar. 1. Jahrg. Okt. 1920 bis Sept. 1921. 12 Hefte. 1.—4. Heft. 144 S. m. Abb. Colmar (Elsaß), Rue Bartholdié 10, Société alsacienne d'édition.

Die Gäste. Eine Halbmonatsschrift für die Künste. Herausgegeb. v. Franz Graetzer u. Rich. Lamza. 1. Jahrg. 1921. 24 Hefte. 1. Heft. 24 S. mit Abb. und 2 Taf. 30,5 × 23,5 cm. Kattowitz, Verlag der Gäste. Durch Oswald Wachsmuth, Leipzig.

Der Tonwille. Flugblätter zum Zeugnis umwandelbarer Gesetze der Tonkunst, einer neuen Jugend dargebracht von Heinr. Schenker. Jahrg. 1. 1921. H. 1. 55 S. mit Notenbeisp., 1 Taf. gr. 8°. Wien, Tonwille-Flugblätter-Verlag.

Leipziger Musik- und Theater-Zeitung. Mit Unterhaltungsbeilage. Herausgeber und verantwortl. Schriftl. Wolfgang Lenk. Jahrg. 1. 1921. 52 Nrn. Nr. 1. Sept. 8, 2 S. 2°. Leipzig, W. Hartung.

Mitteilungen der Max Reger-Gesellschaft, E. V. (Verantwortl.: Prof. W. Nagel). (Jahrg. 1) 1921. (2 Hefte). H. 1. 15 S. 8°. Stuttgart, J. Engelhorns Nachf.

Monatsschrift des Schubert-Saales. 1. Jahrg. Dez. 1920 bis Nov. 1921. 12 Nrn. Nr. 1: 17 S. gr. 8°. Berlin, E. F. Greve.

Die Musikergilde. 1921. Ein Jahrbuch der neudeutschen Künstlergilden. Herausgegeb. von Fritz Jöde. 68 S. gr. 8°. Hartenstein, Greifenverlag.

Die Operette. Z. f. d. gesamte Operetten- u. Musikwesen. Herausgegeb. von Wilh. Hall-Halfen. (Verantwortl. Ernst Goth, Berlin-Wilmersdorf). Jahrg. 1. 1921. 24 Nrn. Nr. 1: Juni. 24 S, mit Abb, 4°. Berlin (NW 6, Luisenstr. 31) Verlag »Eufibü«, Europ. Film- und Bühnendienst.

Theaterwissenschaftliche Berichte. Z. der Akadem. Vereinigg. f. Theaterwissensch. an der Universität Berlin. Herausgeb. Dr. Bruno Th. Sartori-Neumann. 1921. Bl. 1. 8 S. 8°. Berlin-Neukölln. Jonasstr. 3. Alfred Schelzig.

Vierteljahrshefte des Bühnenvolksbundes. Hauptred. Dr. Johannes Eckardt. Jahrg. 1. H. 1/2: Das Theater der Zukunft. 104 S. gr. 8°. Augsburg und Stuttgart, B. Filser.

Rheinische Thalia. Blätter f. bad. u. pfälz. Kultur. Wochenschrift des Mannheimer National-Theaters. Herausgegeb. von Intend. Dr. Adolf Kraetzer. Schriftl. Dr. Ernst Leopold Stahl. Jahrg. 1. 1921. 52 Hefte. H. 1 Sept. 24 S. mit Abb. gr. 8°. Mannheim u. Leipzig, Max Beck, J. Bensheimer Verlag.

Glossarium. Satirische Monatsschrift f. Theater, Kientopf, Musik u. Bücher. Herausgegeb. von Gerhard Schäke. Jahrgang 1. 1921. 12 Nrn. Nr. 1. Sept. 8 S. Musikbeil. 3 S. in 4°. gr. 8°. Leipzig, H. Alberti.

Eiserner Zeitvorhang. Zeitung f. Schauspieler u. Zuschauer. Theaterfachblatt der Westberliner Zeitung. Verantwortlich: Otto J. Seidler. 1. Jahrg. 1921. 12 Nrn. Nr. 1. 4 S. 47×31,5 cm. Berlin-Halensee, Kurfürstendamm 124. Verlag der Westberliner Zeitung.

Digitized by Google

Der Thespiskarren. Ein Kursbuch für s. Fahrer u. Insassen. Jahrg. 1. Gültig für die Spielzeit 1921/22. 198 S., 1 farb. Kt. 16°. Berlin, Landesverlag.

W. Kraffts Mitteilungen für Theater, Musik und Literatur. Jahrg. 1. 1921. (In zwangloser Folge). H. 1. Aug. 24 S. mit Abb. 4°. Hermannstadt, W. Krafft.

Illustrierte Tanz-Zeitung. Herausgeb.: Gudrun Hildebrandt. Meisterin der Tanzkunst. (Red. Kunstschriftsteller Paul Hildebrandt). Jahrg. 1. 1921. 12 Nrn. Nr. 1. 10 S. 4°. Berlin-Charlottenburg, Uhlandstr. 180.

Der Welt-Film. Dem Film der Welt. (Verantwortl. Alfred Ruhemann, Charl.). Jahrg. (1) 1921. 24 Nrn. Nr. 1. Mai. 15 S. mit Abb. 4°. Berlin W-Charlottenburg, Suarezstr. 45. Welt-Film-Verlag.

Internationale Filmschau. Unabhängige u. unparteiische Z. für alle Zweige der Kinematographie. Herausgeb.: Julius Kohner, Teplitz-Schönau. Verantwortl.: Paul Schiller. Jahrg. 1. 1921. 24 Nrn. Nr. 1. Juni. 27 S. mit Abb. 4°. Prag II, Václavské nám., Hotel Stephan: Hauptbüro.

Kinematographische Monatshefte. Schriftl.: Dr. Hans Wollenberg. gr. 8°. (Jahrg. 1.) 1921. 12 Hefte. H. 1. April. 40 S. Mit der ständ. Beil. »Der Lehrfilm«. Schriftl.: Prof. Dr. Paul Hildebrandt. Jahrg. 2. 1921. H. 4. April. Berlin, Verlag der Lichtbildbühne.

Der neue Film. Film-Wochenschrift (Red.: Rolf Jäger). Jahrg. 1. 1921. 52 Nrn. Nr. 1. Nov. 4 S. 31,5 × 45,5 cm. Berlin-Wilmersdorf, Wexstr. 39, »Der neue Film«.

Film-Magazin. Herausgegeb. von Viktor Neuenberg. I. Bd. IV, 562 S. mit eingedr. Bildnissen. 8°. Berlin o. J., R. Kühn.

Film-Almanach, illustrierter, auf das Jahr 1921 von Olaf Skolnar. 178 S. mit Bildnistaf. 8°. Charlottenburg, Deutscher Film-Verlag.

Kühns Film-Almanach. Prakt. Wegweiser durch die gesamte Kinematographie. Mit Verzeichnis der Kinotheater Groß-Berlins. 422, 11 S. mit Bildn. kl. 8°. Berlin, Gustav Kühn (SW 68, Kochstr. 5).

Das Kinojahrbuch 1921. Herausgeb.: Hans Richter. 117 S. mit Abb., Faks. u. Taf. 8°. Berlin, Hans Herm. Richter.

Der Feuerreiter. Blätter für Dichtung u. Kritik. Herausgeb. von Fritz Gottfurcht. (Schriftl. Kurt Alexander.) Jahrg. 1. 1921. 12 Hefte. Heft 1. Dez. 44 S. gr. 8°. Berlin, A. Blau.

Frührot. Jahrbuch der neudeutschen Künstlergilden (Jahrg. I) auf das Jahr 1921. Herausgegeb. von Max Sidow. 59 S. mit Abb. gr. 8°. Wolfenbüttel, J. Zwißler.

Das Feld. Monatsblätter für Griffelkunst u. Dichtung. Herausgeb. Hugo Busch u. Wilh. Uhlmann-Bixterheide. Jahrg. 1. 1921. 12 Nrn. Nr. 1. Okt. 8 S. mit Abb. 2°. Dortmund, Fr. Wilh. Ruhfus.

Die Karikatur. Schriftleit.: Felix Lorenz. (1. Jahrg.) 1921. 52 Nrn. Nr. 1. 16 S. mit Abb. 33 × 22 cm. Berlin, G. Ziemsen.

Die Farbe. Sammelschrift für alle Zweige der Farbkunde. Herausgeb. Wilhelm Ostwald. Jahrg. 1. Mappe 1 (8 Nrn.) 83 S. gr. 8°. Leipzig, Verlag Unesma.

Kunst u. Jugend. Deutsche Blätter f. Zeichen-, Kunst- u. Werkunterricht. Z. des Reichsverbandes akadem. Zeichenlehrer, des Reichsverbandes akadem. Zeichenlehrerinnen. Schriftleit.: Prof. Georg Kolb. 1. Jahrg. 1921. 6 Hefte. 1. Heft. 20 S. mit 1 farb. Taf. Lex. 8°. Leipzig, E. A. Seemann.

Folkwang. Herausgeb. Ernst Fuhrmann, Karl With u. a. 1. Heft. Frühjahr 1921. 30 S. mit Abb. gr. 8°. Hagen i. W., Folkwang-Verlag. Erscheint in zwangloser Folge.

Stadtbaukunst alter u. neuer Zeit. Halbmonatsschrift. Herausgegeb. von Cor-

Digitized by Google

nelius Gurlitt u. Bruno Möhring. Schriftleit.: Walter Lehweß. Sonderh. 1. 4°. Berlin, Der Zirkel. Architekturverlag.

Städel-Jahrbuch. Herausgegeb. von Georg Swarzenski u. Alfred Wolters. Bd. 1. 1921. 214 S. mit 260 Abb. im Text u. auf 4 Taf. 4°. Frankfurt a. M., Frankfurter Verlags-Anstalt.

Deutscher Verein für Wiss. u. Kunst in São Paulo. Zeitschrift. Schriftleit.: Dr. Herbert Koch u. Dr. Rudolf Hermann. Jahrg. 1. (São Paulo, Rua Olinda 48). 169, 13 S. mit 15 Taf. gr. 8°. Jahrg. 1: Ihering-Festschrift.

Zeitschr. des deutschen Vereins für Wiss. u. Kunst in São Paulo. Schriftl.: Dr. Herbert Koch u. Dr. Rudolf Hermann. Jahrg. 2. 1921. 6 Hefte. Heft 1/2. II, 71, 4 S. mit Abb., 3 Taf. gr. 8°. São Paulo, Typ. Henniers Irmãos (São Paulo, Rua Olinda 48).

Žar-Ptica (Jar-Ptitza). Russ. Monatsschrift für Kunst u. Literatur (mit deutschem Textbeiblatt). Verantwortl: Alexander Kogan. Jahrg. 1. 1921. 12 Nrn. Nr. 1. 42, 8 S. mit z. T. farb. Abb. 4°. Berlin, Verlag A. Kogan (Der Wundervogel).

Allg. Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Begr. von Ulrich Thieme u. Felix Becker. Unter Mitw. von etwa 400 Fachgelehrten des In- u. Auslandes u. gefördert vom deutschen Verein f. Kunstwiss. herausgegeb. von Ulrich Thieme u. Fred C. Willis. Bd. 14. Giddens-Greß. VIII, 600 S. 4°. Leipzig, E. A. Seemann.

Bô Yin Râ, Das Reich der Kunst. Ein Vademekum f. Kunstfreunde u. bildende Künstler. 1.—5. Taus. VI, 170 S. 8°. München, Verlag der Weißen Bücher.

Jahrbuch für Kunstsammler. Herausgegeb. von Adolph Donath. Jahrg. 1. 1921. Mit 50 Abb. 113 S. 4°. Frankfurt a. M., Frankfurter Verlags-Anstalt.

Das deutsche Buch. Monatsschrift für die Neuerscheinungen deutscher Verleger. Red.: Karl Blanck u. Friedr. Michael. 1. Jahrg. 1921. 12 Hefte. 1. Heft. 48 S. mit Bildnis. gr. 8°. Leipzig, Deutsche Gesellschaft für Auslandsbuchhandel.

Buch u. Bild. Jahresrundschau der Z. für Bücherfreunde. Herausgegeb. von Georg Witkowski. 1921. IV, 156 S. mit Abb., 2 (1 farb.) Taf. gr. 8°. Leipzig, E. A. Seemann.


Digitized by Google